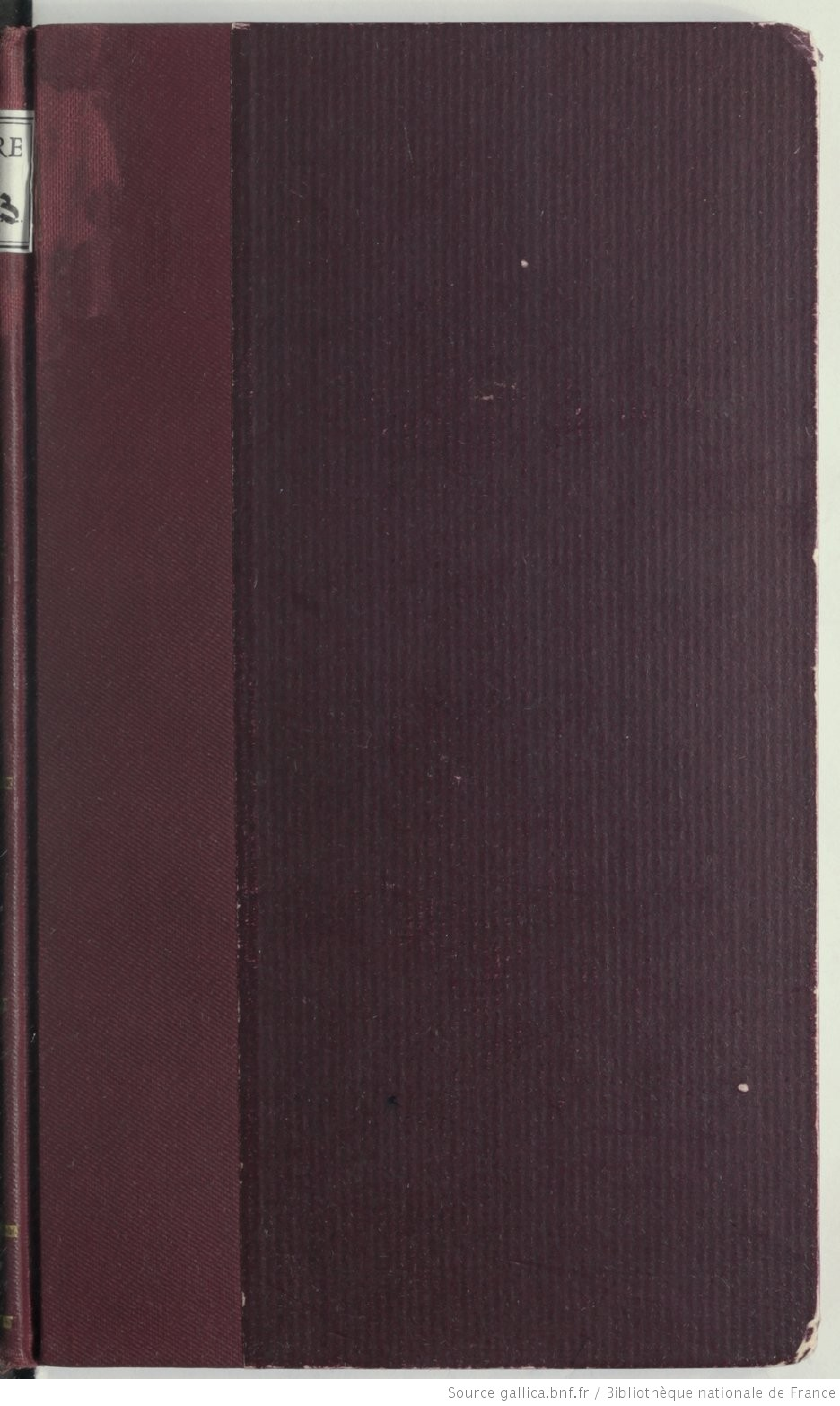


Oeuvres complètes de E. T. A. Hoffmann...


BnF Gallica





OEUVRES COMPLÈTES

DE

E.T.A. HOFFMANN

CONTES ET FANTAISIES.

XIX.

PARIS.

Eugène Renduel.

1833

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

E.-T.-A. HOFFMANN.

Cinquième Livraison.

IMPRIMERIE DE A. BARBIER,
rue des Marais S.-G., n. 17.

CONTES

ET

FANTAISIES

DE

E.-T.-A. HOFFMANN.

3.

XIX.



PARIS.

Eugène Renduel.

1833.

CONTES

ET

FANTAISIES

DE E. T. A. HOFFMANN,

TRADUITS DE L'ALLEMAND

PAR M. LOEVE-VEIMARS,

ET PRÉCÉDÉS

D'UNE NOTICE HISTORIQUE SUR HOFFMANN,

Par Walter Scott.



TOME XIX.

PARIS.

EUGÈNE RENDUEL,

ÉDITEUR-LIBRAIRE,

RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, N° 22.

1832.

KREISLERIANA.

SUITE DES SOUFFRANCES MUSICALES

DU MAITRE DE CHAPELLE

JEAN KREISLER.



D'où vient-il? — Qui le sait! — Quels furent ses parens? — Il est inconnu! — De qui est-il l'élève? — D'un bon maître, car il joue admirablement, et, comme il a de l'intelligence et de l'éducation, on ne peut lui refuser de la science en musique. Et il a été véritablement et en effet maître de chapelle, ajoutent les personnages diplomatiques auxquels, un jour de bonne humeur, il montra un document qui prouvait que

le maître de chapelle Jean Kreisler fut renvoyé de son emploi uniquement pour s'être refusé à mettre en musique un opéra du poète de la cour; aussi, pour avoir parlé plusieurs fois avec mépris du premier chanteur, à table d'hôte, et avoir préféré à la prima Dona une jeune fille qui prenait ses leçons. Cependant il lui était permis de conserver le titre de maître de la chapelle ducale de ***, et même d'y revenir s'il consentait à renoncer à certains préjugés ridicules, comme, par exemple, de croire que la musique italienne a entièrement disparu, et de ne pas regarder le poète de la cour comme le grand Métastase. — Ses amis prétendaient qu'en le créant la nature avait essayé d'une

opération nouvelle qui n'avait pas réussi; car ses sens, irritables à l'excès, son imagination brûlante, manquaient de l'alliage d'un peu de flegme, et il était ainsi hors d'état de se placer dans l'équilibre nécessaire à un artiste pour vivre avec le monde et lui composer des œuvres telles qu'il lui en faut. — Qu'il en soit ce qu'on voudra: — bref, Jean, poussé par ses apparitions intimes et par ses rêves comme sur une mer éternellement agitée, fut entraîné bien loin, bien loin, et il chercha vainement le port, toujours le port fuyait, et avec le port la paix et la sérénité, sans lesquelles l'artiste ne peut rien produire. Il arriva que ses amis ne purent l'amener à écrire une composition ou

à ne pas l'anéantir quand il l'avait écrite : quelquefois il composait, au milieu de la nuit, dans la disposition la plus exaltée; il réveillait l'ami qui demeurait près de lui, pour lui jouer, dans le plus grand enthousiasme, ce qu'il venait d'écrire avec une rapidité incroyable. — Il répandait des larmes de joie sur cette œuvre qui avait tant réussi. —Il se regardait lui-même comme l'homme le plus heureux; mais le jour suivant cette magnifique composition était livrée aux flammes.—Le chant produisait presque sur lui un effet funeste, tant il excitait son imagination, et son esprit s'envolait alors dans des sphères où il était impossible de le suivre : au contraire, il se plaisait souvent à travailler pen-

dant des heures sur le piano les thèmes les plus singuliers, merveilleusement brodés par l'art du contre-point, et, quand il était arrivé à produire les passages les plus fantasques, il se trouvait plusieurs jours dans une disposition sereine, et alors une certaine jovialité ironique assaisonnait la conversation dont il égayait le petit cercle de ses amis.

Une fois, tout à coup, sans qu'on sût comment ni pourquoi, il disparut. Plusieurs personnes prétendirent avoir découvert en lui quelques traces de folie, et vraiment on l'avait vu sortir des portes de la ville, sautant joyeusement avec deux chapeaux enfoncés l'un par dessus l'autre sur sa tête, et deux

archets passés dans une ceinture rouge en guise de poignards. D'où lui venait toute cette joie? Ses amis les plus proches ne lui connaissaient cependant pas de sujets de chagrin violent; rien ne le portait ce jour-là au désespoir, rien! Après mille recherches inutiles sur le lieu où il s'était retiré, comme ses amis tenaient conseil sur son petit héritage en œuvres musicales, mademoiselle de B. se présenta devant eux et leur déclara qu'à elle seule appartenait tous les écrits de son cher maître et de son ami, qu'elle ne regardait nullement comme perdu. On les lui remit avec déférence, et elle, trouvant plusieurs petits passages humoristiques écrits sur quelques livres de notes, fantaisies lé-

gères tracées au crayon en des momens propices, elle permit, fidèle élève du pauvre Jean, que ses amis fidèles en prissent copie et les fissent connaître comme des témoignages d'une âme et d'un esprit ignorés.

FANTAISIES.

KREISLERIANA.

Ombra adorata *.

Quelles hautes merveilles que celles de la musique, et que l'homme est im-

* Tout le monde connaît cette magnifique ariette de Crescentini, qu'il composa pour l'opéra de *Romeo è Giulietta* de Zingarelli, et qu'il chantait avec tant d'expression.

puissant à sonder ses profonds secrets! — Ne réside-t-elle pas cachée au fond du cœur de l'homme pour le remplir de ses images saintes, lui dévoiler une vie plus lumineuse et le détacher du poids étouffant de la terre? — Oui, une force divine le pénètre: s'il s'y abandonne les yeux fermés, avec la confiance de la foi, sa langue se délie par une volonté céleste et sans le savoir; comme l'élève sorcier qui lit à haute voix les paroles inconnues dans le livre de son maître, il évoque les plus magnifiques apparitions; elles viennent, elles arrivent, elles accourent en foule, elles voltigent sur sa tête, elles forment de longues danses autour de lui, et lui il s'agenouille, il les contemple, il les admire sans savoir qu'il les a appelées, et il les suit timidement, attiré par des désirs infinis et sans nombre. —

Que ma poitrine était resserrée lors-

que j'entrai dans la salle du concert! que j'étais profondément courbé sous le poids de toutes les étroites misères qui poussent comme des végétations parasites et vénéneuses autour de l'homme et surtout de l'artiste, qui obscurcissent et compriment tellement sa pauvre vie, qu'à ce tourment varié et éternel il préférerait le choc puissant qui l'arracherait pour toujours à ces tristes traverses et à toutes les autres! — Tu compris le regard douloureux que je jetai sur toi, mon fidèle ami; et cent fois sois-en remercié! Tu pris ma place au piano, tandis que je cherchais à me cacher dans le coin le plus retiré de la salle. Quel prétexte avais-tu donc trouvé? comment parvins-tu à faire exécuter, non pas la grande symphonie de Beethoven en ut bémol, mais une courte ouverture insignifiante de quelque compositeur qui

n'est pas encore arrivé à la maîtrise? — Aussi de cela sois remercié du fond de mon âme ! — Que serais-je devenu, mon Dieu ! si presque écrasé par toutes les misères humaines qui m'assiégeaient en foule depuis quelque temps, le génie puissant de Beethoven eût tout à coup marché à moi, s'il m'eût saisi de ses bras de fer brûlant et s'il m'eût entraîné dans le royaume du prodigieux, de l'infini, qui s'ouvre à ses accens de tonnerre ! — Lorsque l'ouverture se termina en toutes sortes de petites intentions folles exprimées par des cymbales et des trompettes, il y eut une paisible pause, comme si l'on attendait quelque chose de bien important. Cela me fit du bien, je fermai les yeux, et, tout en cherchant en moi-même des apparitions plus agréables que celles qui m'environnaient, j'oubliai le concert, et, avec le concert,

naturellement tout son arrangement qui m'était connu, car je devais tenir le piano. — Il se peut que la pause ait duré long-temps, lorsqu'enfin j'entendis la ritournelle d'une ariette. Elle était dite très-finement et semblait parler en tons simples, mais qui allaient profondément à l'âme, du désir sur lequel un être pieux souffrant s'élève vers le ciel pour y retrouver tout ce qu'il a aimé, tout ce qu'on lui a ravi tout à coup. Comme une lumière céleste, la voix claire et argentine d'une femme éclata dans l'orchestre :

Tranquillo io sono; fra poco teco saro mia vita!

Qui pourra décrire le sentiment qui me pénétra! — Comme la douleur qui rongeait mon sein se dissipa en pensées mélancoliques qui répandaient du baume sur toutes mes blessures! — Tout fut oublié, et je n'entendis plus

que les sons consolateurs qui m'environnaient et me rafraîchissaient comme des mains bienfaisantes. — Le thème de l'air qui suit *Ombra adorata* est aussi simple que le récitatif, mais aussi passionné; mais il remue aussi fortement les âmes, mais il exprime aussi bien l'état d'un cœur qui ne sent plus ses maux, tant la sainteté de ses espérances lui montre l'accomplissement prochain de ce qui lui a été promis dans un meilleur monde. Comme tout se range sans art dans cette simple composition, comme tout s'ordonne naturellement! point de maigres accords, point de choses cherchées, le chant coule avec abondance, comme un ruisseau limpide entre deux lits de fleurs qui s'y mirent. Mais ce n'est pas là l'enchantement mystérieux que le maître avait à ses ordres lorsqu'il frappa si fortement les esprits par une

simple mélodie, par la construction la plus naïve. Dans ces mélismes purs, clairs et retentissans, l'âme s'envole à tire-d'aile à travers des nuages d'or : écoutez, c'est le chœur joyeux des esprits d'en haut ! — Cette composition, qui a été sentie si profondément par le maître, veut être aussi profondément sentie par celui qui l'exécute, exécutée avec le sentiment, je dirais presque avec le pressentiment religieux de la félicité invisible que décèle cette mélodie. Dans le récitatif, comme dans l'air, le maître a compté sur certaines broderies, conçues dans le goût du chant italien. Mais n'est-il pas beau que, comme par une tradition, personne n'ait risqué impunément d'y introduire d'autres ornemens que ceux qui y ont été jetés avec une aimable négligence par le compositeur, ce Crescentini, le grand maître du chant?

— Avec quelle intelligence Crescentini anima son œuvre par ces légers ornemens qui semblent tombés de sa main par hasard! — C'est la parure brillante qui embellit les traits de votre bien-aimée, qui augmente l'éclat de ses yeux, et qui ajoute à la pourpre de ses joues et de ses lèvres.

Mais que dirai-je de toi, ma belle cantatrice! — Je veux te crier avec l'enthousiasme des Italiens : Que les bénédictions du ciel tombent sur ta tête *! car c'est bien une bénédiction du ciel que ce sentiment pieux et profond qui t'a été donné et qui fait retentir si magnifiquement par ta bouche ce que jadis un autre a conçu dans

* Madame Haeser, dont il est ici question, excitait tant d'enthousiasme en Italie, que les spectateurs lui criaient au théâtre : *Che sei benedetta dal cielo!*

une méditation solitaire. Tes accens m'ont environné comme de généreux amis, et chacun d'eux m'a dit : Relève ta tête, ta pauvre tête courbée! viens avec nous, viens avec nous dans un pays éloigné où la douleur n'ouvre pas de saignantes blessures, mais où la douleur même est belle, où elle vous cause de délicieux ravissemens, où elle remplit votre poitrine de désirs infinis.

Je ne t'entendrai plus jamais; mais lorsque la médiocrité s'approche de moi, et, me tenant pour son égale, m'offre de lutter avec elle, quand la démence vient m'assourdir, lorsque la dégoutante moquerie de la foule vient me toucher de ses aiguillons empoisonnés, alors du souvenir de tes accens sort une voix consolante qui murmure :

Tranquillo io sono; fra poco, teco saro mia vita.

Un ravissement inconnu m'élève aussitôt sur ses puissantes ailes, au-dessus des dédains de la terre; tous ces accens qui dormaient engourdis au fond de ma poitrine déchirée, dans le sang que versait ma blessure, se réveillent, s'agitent, se dressent, vomissent des bouffées de feu, ainsi que de joyeuses salamandres; et je puis les saisir, les lier et en former une gerbe flamboyante qui éclaire un lac resplendissant, et dans ce lac tes chants viennent se réfléchir, ô mon cygne bien-aimé!

La Musique instrumentale de Beethoven.

Quand il s'agit de musique comme d'un art complet et qui se soutient de lui-même, ne devrait-il pas toujours être question de la musique instrumentale, qui se passe du secours et du mélange de la poésie? — Ce n'est

pas le plus romantique de tous les arts, c'est le seul, car on ne peut lui reprocher que l'infini. La lyre d'Orphée ouvrit les portes de l'enfer. C'est l'histoire allégorique de la musique qui ouvre aux hommes un pays inconnu, un monde, qui n'a rien de commun avec le monde réel, et où ils abandonnent tous les sentimens *fixés* pour se livrer à des impressions toutes nouvelles.

Avez-vous jamais soupçonné cette propriété particulière, vous, pauvres compositeurs de musique instrumentale, qui vous efforcez avec tant de peine à rendre certaines impressions, et même à représenter des événemens? — Comment vous est venue cette folle idée de traiter d'une manière plastique l'art de tous les arts le plus opposé à la plastique? Vos levers de soleil, vos orages, votre bataille des

trois empereurs, etc., étaient autant d'égaremens ridicules; ils ont été punis comme ils méritaient de l'être, par un oubli profond.

Dans le chant, où la poésie vient mêler son expression à des paroles, la force magique de la musique agit comme l'élixir de sagesse, dont quelques gouttes rendent un breuvage plus pur et plus délicieux. Chaque passion : — l'amour, — la haine, — la colère, — le désespoir, telles que l'opéra nous les donne, la musique les revêt d'une image de pourpre, et l'image de nos sensations les plus habituelles nous entraîne elle-même dans l'idéal, loin, bien loin de la vie positive.

Le charme de la musique est tellement puissant, qu'il brise toutes les entraves des autres arts.

Ce n'est certainement pas à un perfectionnement des moyens d'exécu-

tion, tels que de meilleurs instrumens, des exécutans plus habiles, mais à une connaissance plus profonde et plus entière du but et de la nature de l'art, que les compositeurs originaux doivent la haute impulsion qu'ils ont imprimée à la musique instrumentale.

Mozart et Haydn, les créateurs de la musique instrumentale actuelle, nous ont montré, les premiers, l'art dans toute sa gloire; mais celui qui le contempla avec toute la plénitude de l'amour, qui pénétra dans ses secrets les plus cachés, — ce fut Beethoven! — Les compositions instrumentales de ces trois maîtres respirent également le génie le plus romantique, c'est l'expression achevée de l'enthousiasme divin qu'ils avaient pour leur art; mais le caractère de ces compositions diffère d'une façon très-marquée. —

L'expression d'une âme enfantine et

folâtre règne dans la composition de Haydn. Ses symphonies nous transportent dans de vastes prairies sans fin, au milieu d'un mélange joyeux et confus d'êtres heureux et satisfaits. Des bandes de jeunes garçons et de jeunes filles passent devant nous en dansant, au bruit joyeux des chansons; des enfans qui sourient, qui se cachent, qui guettent derrière les arbres, dans des buissons de roses et jettent des fleurs en s'agaçant; leur vie pleine d'amour, pleine de félicité, passée dans une éternelle jouissance comme avant le premier péché; pas de souffrances, point de douleurs, rien qu'un doux et mélancolique désir pour une forme aérienne et chérie qui voltige dans le lointain, à l'éclat douteux du crépuscule, qui ne se rapproche pas, qui ne s'éloigne pas, qui reste là, non pas dans la nuit,

mais dans le soleil couchant, ou plutôt qui est elle-même l'astre du soir et qui dore de ses feux les bois et la montagne. C'est la musique de Haydn. — Mozart nous arrache à ces rêves de rose et nous ouvre le pays des ombres. La terreur nous saisit, mais sans impression cruelle, c'est moins un mal que le pressentiment de l'infini. L'amour et la tristesse s'expriment par la voix grande et sonore des esprits; la nuit s'avance, elle étend ses voiles bruns sur nos têtes; des images délicieuses et fantasques se lèvent, grandissent, nous prennent dans leurs rangs, s'envolent à travers les nuages et nous forcent à assister aux danses emportées qu'elles forment dans les sphères éternelles. — Allez entendre la symphonie de Mozart en mi naturel, connue sous le nom du *chant du cygne*.

La musique instrumentale de Bee-

thoven nous transporte dans un monde immense et prodigieux; la nuit est profonde, des rayons éclatans percent la profondeur de cette nuit, et éclairent des ombres gigantesques, qui s'élèvent et s'abaissent, se resserrent toujours plus étroitement, nous étouffent, nous anéantissent, mais laissent subsister en nous le venin de la douleur, celui du désir, l'amour, l'espérance, la joie, grandissant encore ces pensées, et les rendant si gigantesques, si robustes, si puissantes, que notre poitrine, trop étroite pour les contenir, est près de se briser!

Haydn embrasse ce qu'il y a de plus humain dans la vie humaine, mais il l'embrasse d'une manière romantique; il est plus commensurable, plus saisissable pour la multitude.

Mozart s'empare de ce qui est surhumain, du merveilleux, dont le

germe est au fond de notre âme, et il l'exprime.

La musique de Beethoven fait jouer les ressorts de la crainte, de la terreur, du saisissement, de la douleur, et il réveille ce désir infini qui est l'essence du sentiment romantique. Aussi Beethoven est il le pur compositeur tout poétique, et la musique vocale, qui ne laisse rien d'indéfini en employant les paroles, lui réussit peu.

Le génie puissant de Beethoven écrase la populace musicale; elle veut en vain s'ameuter contre lui : les juges profonds et sérieux, regardant autour d'eux d'un air grave, assurent qu'on peut les croire sur parole, eux hommes à vue étendue et de grande intelligence, que rien ne manque au bon Beethoven, qu'il possède une imagination très-riche et très-animée, mais qu'il ne sait pas se modérer.

Avec lui il ne faut parler ni du choix ni de l'arrangement des pensées, et il jette toutes choses comme elles lui viennent dans le feu de son inspiration. Mais que serait-ce, s'il ne fallait s'en prendre qu'à la faiblesse de votre regard, juges impassibles, dont l'œil n'a pu saisir l'enchaînement admirable des compositions de Beethoven? Si la faute n'en était qu'à vous qui n'êtes pas initiés à la langue du maître et pour qui les portes du temple saint restent fermées! Ce maître, l'égal de Haydn et de Mozart en réflexion et en prudence, s'élève, dans ses compositions, au-dessus de la région musicale et la domine de toute sa pensée. Des jugeurs æsthétiques se sont plaints souvent du manque complet d'unité et d'harmonie qu'ils trouvent dans Shakspeare, tandis qu'un regard, plus clairvoyant que le leur, voyait en

lui un bel arbre d'où s'élancent d'un même tronc des feuilles, des fleurs et des fruits. Ainsi une contemplation très-forte de la musique instrumentale de Beethoven y découvre cette haute combinaison qui est inséparable du génie, et que nourrit l'étude de l'art. Quel ouvrage instrumental de Beethoven confirme à un plus haut degré ce que j'avance, que la magnifique et sublime symphonie en ut bémol? Comme cette merveilleuse composition conduit l'auditeur, par une gradation rapide, jusqu'au sentiment vague et infini! Rien n'est plus simple que la pensée du premier allegro, qui consiste en deux mesures, et le thème qui suit éclaire encore plus le caractère inquiet, agité et désireux de ce passage. Le cœur pressé semble vouloir se soulager par des tons aigus; mais bientôt une figure amie apparaît

au loin et éclaire cette nuit profonde; je parle de l'aimable thême en sol naturel, qui est répété en mi par les cors. Qu'il est simple! Encore une fois, c'est le thême que le maître a choisi pour base de toute son œuvre; mais comme tous les passages qui l'entourent l'encadrent bien par leur accord rythmique, et comme ils servent, par leur enchâssement, à développer le caractère de l'allégro, qui est le motif principal! Tous les passages sont courts, ne consistant presque jamais qu'en deux ou trois mesures, et répartis en outre alternativement et constamment entre les instrumens à vent et les instrumens à cordes. On croirait que de tels élémens il doit sortir quelque chose de morcelé et de haletant; mais non, cette répétition des passages, ces accords parsemés et tombant comme une pluie incertaine, sont jus-

tement ce qui produit ce bel arrangement qui peint les désirs d'une âme inquiète et *la* conduit jusqu'à leur accomplissement. Le thême de l'andante *con moto* en *la* naturel ne résonne-t-il pas comme la voix sonore de l'esprit qui annonce l'espérance ? Mais en même temps apparaît l'ange terrible qui chasse les images gracieuses dont nous sommes environnés. Que dire du menuet ? Écoutez les modulations qui suivent, ainsi que ce thême qui s'élargit toujours de quelques mesures ! Ce désir inquiet, ce trouble du commencement ne vous saisissent-ils pas de nouveau, ne rentrez-vous pas dans ce monde inconnu où le maître est si grand et si terrible ? Mais le magnifique thême du dernier passage, inondé par toute l'harmonie de l'orchestre, éclate comme un soleil éblouissant. Quelles merveilleuses oscillations, tra-

cées par le contrepoint, se rattachent ici à l'ensemble! Il se peut que cette œuvre ne semble qu'une rapsodie à quelques esprits superficiels, mais l'âme de l'auditeur pensif sera saisie à coup sûr par un sentiment qui croîtra de moment en moment, et il luttera entre la douleur et la joie jusqu'à ces grands accords qui lui ouvriront les cieux et leurs merveilles.

Que tes magnifiques compositions pour le piano ont fortement saisi mon âme, ô grand maître! Que tout ce qui n'appartient pas à ton génie, au pensif Mozart, et au puissant esprit de Sébastien Bach, me touche peu maintenant! Avec quelle joie j'ai ouvert ta soixante-dixième œuvre, ces deux divins trios que je devais apprendre après quelques momens d'étude! Il me semble en les parcourant que je m'enfonce dans un grand parc plein d'ar-

bres rares, des plus merveilleux, et que chaque pas que j'y fais m'y montre de nouvelles merveilles.

En ce moment, je rappelle de mémoire sur le piano quelques passages frappans de ces airs. — Il est donc vrai que le piano forté est un instrument plus propre à rendre l'harmonie que la mélodie. La plus fine expression dont l'instrument est susceptible, ne donne pas à la mélodie cette vie animée de mille manières, que produit l'archet du violon, le souffle de la flûte. L'exécutant lutte en vain avec les difficultés invincibles que lui oppose le mécanisme qui fait vibrer et retentir les cordes par une secousse. En revanche, il n'est pas d'instrument (excepté la harpe) qui déploie en accords plus variés, en formes plus merveilleuses l'harmonie et ses trésors. L'imagination du maître a-t-elle conçu un grand ta-

bleau de tons avec des groupes nombreux, de vives lumières et des ombres profondes; le piano les appelle à la vie, avec tant de vivacité, qu'ils apparaissent aussitôt tout éclatans et tout colorés. La partition à plusieurs voix, ce véritable grimoire musical, qui recèle dans ses caractères compliqués toutes les merveilles de la composition, qui conserve le sujet des chœurs d'instrumens, s'anime et se dresse sous les doigts du maître lorsqu'ils parcourent le clavier; un morceau joué de la sorte peut être comparé à la belle gravure qui reproduit un grand tableau. Le piano a surtout été créé pour improviser, pour exécuter des sonates, des accords, ainsi que pour les morceaux avec accompagnement d'instrumens; toutes ces actions appartiennent à l'harmonie qui est l'âme de cette ingénieuse machine.

Mais c'est une aversion véritable que

le sentiment dont je suis saisi en entendant des concertos de piano; car les concertos de Mozart et de Beethoven, ne sont que des symphonies avec accompagnement obligé de piano. Obligé de chercher à rendre la mélodie qui n'est pas de son domaine, l'instrument souffre et se cabre, et le meilleur exécutant s'efforce en vain d'exprimer ce que le premier violon venu rend avec une facilité extrême.

Chaque solo semble pâle et rude, après les *tutti* des violons et des instrumens à vent; on admire la dextérité des doigts; mais l'âme n'est pas touchée le moins du monde.

Que de peines le maître a prises cependant, avec quelle ferveur il s'est identifié à l'esprit de son instrument!

Tant que la musique instrumentale marche seule, sans appui de la voix et des paroles, lorsqu'elle n'a pas un but

dramatique, elle doit éviter toutes les formes folâtres et plaisantes, tous les *lazzi* badins. La musique divine de Beethoven est le modèle de ce genre; elle bannit tous ces passages périlleux à se rompre le cou, tous ces tours de force des deux mains, les bonds merveilleux, les caprices comiques, les notes élevées hasardement dans les airs sur un échafaudage de cinq ou six traits noirs, toutes les choses enfin dont les nouvelles compositions pour le piano sont remplies. S'il n'est question que d'agilité dans les doigts, les compositions de ce maître n'offrent pas de grandes difficultés, et cependant rien n'est plus difficile que leur exécution! Plus d'un virtuose les jette à l'écart en s'écriant: — C'est trop difficile! et souvent il ajoute: et trop ingrat! — C'est que pour exécuter commodément et justement un morceau de Beethoven,

il ne s'agit pas de moins que de pénétrer profondément dans son âme, et de se familiariser avec les diverses apparitions qu'invoque son génie. Il faut une révélation! Qui ne trouve pas cette révélation en lui, qui ne regarde cette sainte musique que comme un jeu pour se distraire à certaines heures, pour charmer certaines oreilles sourdes et émoussées, et comme une affaire de vanité et d'ostentation, que celui-là s'en abstienne! Le véritable artiste vit dans l'œuvre même du maître qu'il s'approprie; il s'oublie tout entier, il s'efface pour s'identifier à lui, pour le faire valoir, et toute sa peine, tout son talent ne tendent qu'à rappeler ces fantômes qui dorment dans les écrits du maître, qu'à réveiller ces riantes et bienheureuses images, à les parer d'un nouvel éclat afin de les faire admirer à genoux par

les auditeurs éblouis et frappés, adorant à la fois le monde céleste qui leur apparaît, et le génie puissant qui l'a créé.

Pensées extrêmement éparses.

Déjà lorsque j'étais à l'école, j'avais l'habitude d'écrire tout ce qui me venait à l'esprit, soit en lisant un livre, en entendant de la musique, en regardant un tableau, en un mot, je notais toutes mes impressions. Je m'é-

tais fait faire un petit livre, sur lequel j'avais écrit : *Pensées éparses.* — Mon cousin qui habitait avec moi la même chambre, et qui épiait avec une mordante ironie le cours de mes réflexions, trouva ce petit livre, et devant le mot *éparses*, il plaça très - méchamment, l'augmentatif *extrêmement.* — A mon grand chagrin, après m'être d'abord très - vivement fâché de la malice de mon cousin, je reconnus, en lisant ce que j'avais écrit, que mes pensées éparses l'étaient en effet beaucoup ; je jetai le livre au feu, et je promis de ne plus rien écrire, mais de laisser aller les choses à leur gré. — Mais en repassant mes œuvres musicales, je m'aperçois avec effroi que dans ma vieillesse, cette habitude est devenue plus forte en moi que jamais, car presque toutes les pages sont barbouillées de pensées on ne peut plus

éparses. — Si quelqu'un s'avisait, comme il n'arrive que trop souvent, moi mort, de prendre en considération mon héritage intellectuel, de transmettre ou de publier quelqu'une de mes rêveries, je le supplie de brûler sans pitié ces pensées jetées au hasard, et de prendre à la lettre la méchante addition du cousin.

On a beaucoup disputé sur notre Sébastien Bach, et sur les vieux maîtres italiens; on ne savait à qui donner la préférence. Un ami spirituel me dit : — Sébastien Bach est aux vieux maîtres italiens ce que la cathédrale de Strasbourg est à l'église de Saint-Pierre de Rome.

Cette image m'a vivement frappé. Je vois dans les motets à huit voix de

Bach, la construction romantique, merveilleuse et hardie du moûtier de Strasbourg avec toutes ses découpures fantastiques, entrelacées avec tant d'art, et s'élevant dans les airs avec fierté et magnificence. Comme dans les chants pieux de Benevoli et de Perti, je reconnais les contours purs, les proportions grandioses et les grandes masses de Saint-Pierre qui remplissent l'âme d'une terreur sainte.

Ce n'est pas seulement en rêve et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un

même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert. — L'odeur des soucis bruns et rouges produit surtout un effet magique sur ma personne; elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j'entends alors, comme dans le lointain, les sons graves et profonds du hautbois.

Il est des momens (surtout quand j'ai beaucoup lu dans les œuvres du grand Sébastien Bach) où les formes musicales, et particulièrement les régles mystiques du contre-point, réveillent en moi une terreur sainte. — Musique! c'est avec effroi que je te nomme! toi qui ressembles au sanscrit exprimé par des tons, toi que l'élève balbutie avec tant de peine, et qui

fais le désespoir du savant qui t'a étudiée avec le plus d'ardeur.

J'entends souvent conter, sur les grands maîtres, des anecdotes qui sont si puériles qu'elles m'irritent à l'excès. Ainsi, l'histoire de l'ouverture du don Juan de Mozart est si follement prosaïque, que je m'étonne qu'un musicien un peu distingué ait pu la recueillir et la perpétuer. — On conte que Mozart recula de jour en jour la composition de son ouverture, et que le jour qui précéda la représentation, tandis que ses amis inquiets le croyaient assis à son pupître, il était allé faire une joyeuse promenade. Enfin, le jour même de la représentation, de grand matin, il se mit à composer en quelques heures son ouverture dont les

parties furent portées encore tout humides au théâtre. On juge de l'étonnement et de la stupéfaction ; étonnement qui dure encore quand on songe à la rapidité avec laquelle il dut couvrir son papier de notes. — Ne pensez-vous pas que le maître qui a composé don Juan, le plus profond de ses ouvrages, qui l'a composé pour ses amis, c'est-à-dire pour ceux qui le comprenaient le plus intimement, n'ait pas arrangé d'avance dans sa tête toutes les parties de son œuvre, de sorte qu'elle en découlât comme les flots abondans d'une riche fonte ? Ne croyez-vous pas que l'ouverture des ouvertures, dans laquelle tous les motifs de l'opéra sont déjà si magnifiquement indiqués, était achevée tout aussi bien que le reste de l'ouvrage, avant que le maître prît la plume pour l'écrire. — Si l'anecdote est vraie, Mozart a voulu inquiéter ses amis qui

parlaient toujours de la composition de l'ouverture, et il a retardé seulement l'heure du travail mécanique. Quelques-uns n'ont-ils pas trouvé dans l'allégro le moment où Mozart, qui s'était endormi en composant, se réveilla en sursaut et reprit son ouvrage? — Il est des gens singuliers! — Je me souviens qu'à la représentation de *Don Juan*, un de ces gens-là se plaignit amèrement à moi et me dit que c'était une chose abominablement peu naturelle que cette statue et ces diables! Je lui répondis, en ricanant, qu'il avait dû remarquer depuis long-temps que sous ces vêtemens blancs se cachait un maudit commissaire de police diablement rusé, que les démons n'étaient autre chose que des mouchards muets, que l'enfer était tout bonnement la maison d'arrêt où don Juan allait être enfermé en punition de ses déborde-

mens, et qu'ainsi toute cette scène devait se prendre d'une manière allégorique. — Mon homme prit alors gaiement prise sur prise, et il se mit à rire et à se réjouir, et à prendre en pitié les autres spectateurs, qui se laissaient duper si grossièrement; et dans la suite, chaque fois qu'il était question des puissances infernales évoquées par Mozart, il me lançait le sourire le plus malin, que je lui rendais aussitôt et en conscience.

Il pensait en lui-même : — Nous savons ce que nous savons! — Et il avait vraiment raison, le cher homme!

Depuis long-temps je ne m'étais autant réjoui que ce soir. — Mon ami entra joyeusement dans ma chambre, et m'annonça qu'il avait découvert dans

un cabaret du faubourg une troupe de comédiens qui représentait chaque jour le drame et la tragédie devant les habitués de la taverne. Nous nous y rendîmes aussitôt, et nous trouvâmes à la porte de la grande salle un écriteau par lequel on annonçait, en se recommandant humblement et mélancoliquement à l'assemblée, que le choix de la pièce dépendait chaque fois de l'honorable public, et que le cabaretier avait soin de le pourvoir de bonne bière et de tabac. Cette fois, on prit sur la carte dramatique le drame de *Jeanne de Montfaucon*, par Kotzebue, et je vis bientôt que, représenté de la sorte, cet ouvrage est d'un effet incroyable. On voit bien distinctement que le poëte a voulu tenter une verve d'ironie amère, et rendre ridicules le pathos, la poésie qui n'est pas poétique : en ce sens, le rôle de Jeanne est une des conceptions

les plus comiques que j'aie jamais vues*. Les comédiens et les comédiennes avaient très-bien compris ce sens profond de la pièce et arrangé toute la scène d'une manière digne de louanges. N'est-ce pas, par exemple, une heureuse idée que celle du directeur qui, à ces mots échappés à Johanna, « C'est un éclair qui m'a frappé, » ne recule pas devant une dépense de colophonium et fait luire réellement deux ou trois éclairs? Excepté un petit accident qui fit écrouler le plus silencieusement du monde le château de Jeanne, grand de six pieds et bâti en papier, ce qui laissa voir une futaille, du haut de laquelle Jeanne, censée placée sur un balcon, causait affablement avec

* Hoffmann se moque ici très-amèrement de Kotzebue, qui a écrit ce drame en toute gravité.

ses vassaux; les décorations furent admirables, et particulièrement les montagnes de la Suisse, traitées avec une heureuse ironie, selon le sens général de la pièce. Les costumes offraient aussi de bonnes leçons. Par ces costumes, le poète semblait dire aux dramaturges de bonne foi : — Voyez, voilà réellement comme sont vos héros! — Au lieu des robustes et énergiques chevaliers du moyen âge, ce ne sont que des hommes mous, pleureurs et misérables, qui se figurent arrivés au niveau de leur modèle quand ils se sont affublés d'une cuirasse! — Tous les chevaliers du drame, Estavajoll, Lazarra étaient en fracs ordinaires, sur lesquels ils portaient des écharpes de guerre, comme à leurs chapeaux ronds ils avaient attaché quelques plumes. Je veux surtout signaler une belle invention qui devrait être imitée dans les grands théâtres. Je

ne pouvais trop m'extasier sur la grande précision des entrées et des sorties, sur l'ensemble et l'harmonie des rôles, d'autant plus que le choix de la pièce avait été laissé au public et que le répertoire se composait d'un grand nombre d'ouvrages! Enfin, au mouvement brusque et comique d'un acteur dans la coulisse, je remarquai, en armant mes yeux d'une lorgnette, que des pieds des acteurs et des actrices au trou du souffleur couraient de légers cordons qui les avertissaient de s'arrêter ou de se mettre en marche. Un bon directeur qui veut faire marcher tout son monde à son gré ne saurait prendre un meilleur moyen; il pourrait trouver des signes pour élever, baisser la voix, s'attendrir, se fâcher, comme dans les manœuvres de cavalerie on varie les coups de trompette, auxquels les chevaux sont habitués à obéir, et, assis

près du souffleur, ses cordons à la main, il dirigerait véritablement sa troupe.

On nous dira que nous avons déjà les marionnettes. Hélas! même avec l'invention des fils, nos grands comédiens n'arriveront jamais à la perfection et à la sublimité des marionnettes.

On raconte que, dans un temps où la grande querelle des gluckistes et des piccinistes s'était un peu refroidie, un des plus ardens adorateurs de l'art était parvenu à amener un soir Gluck et Piccini à un souper, et que là, le loyal Allemand, satisfait de voir la fin de ces fâcheux débats, et dans les épanchemens du vin, avait révélé à son rival tout le mécanisme de sa composition, et lui avait découvert

ce secret qu'il possédait d'élever les hommes, de les toucher, surtout de ranimer les Français si blasés et si insensibles. Mais le penseur, le tendre Piccini, grand homme à sa manière, dont le chœur des prêtres de la nuit, dans *Didon*, a laissé en moi une impression ineffaçable, n'a cependant jamais écrit, comme Gluck, une *Armide* et une *Iphigénie*.

Suffirait-il de savoir comment Raphaël s'y prenait en peignant ses tableaux, pour devenir un Raphaël?

Nulle conversation sur les arts ne put avoir lieu aujourd'hui, pas même ce céleste bavardage sur des riens auxquels je me livre si volontiers avec les femmes, parce qu'il me semble que c'est un accompagnement léger et sans

motif qui soutient une mélodie cachée et que j'entends moi seul. Tout alla à la politique. Quelqu'un se mit à dire : —Le ministre P** n'a pas écouté les représentations de la cour de **. Moi, je sais que ce ministre est réellement sourd d'une oreille.—Et en cet instant, un grotesque tableau que j'eus toute la soirée sous les yeux, se forma devant moi. Je vis le ministre raide et debout au milieu de son cabinet. Le négociateur de ** se trouvait malheureusement du côté de l'oreille sourde, son adversaire tenait la bonne! Tous les deux employèrent mille moyens : l'un pour faire tourner Son Excellence de l'autre côté, le second pour lui faire conserver son attitude, car de là dépendait tout le succès de la négociation. L'Excellence, ferme, immobile comme un chêne allemand, restait enracinée à sa place, et le succès fut à

celui qui avait par hasard la bonne oreille.

On parle beaucoup de l'enthousiasme que se procurent les artistes par la jouissance des boissons fortes, on nomme des musiciens, des poètes qui ne peuvent travailler que de la sorte; je n'en crois rien, mais il est certain que, dans cette heureuse disposition, je dirais presque dans la constellation favorable où l'on se trouve lorsque l'esprit passe de la conception à l'enfantement, les breuvages spiritueux accélèrent l'élan des idées. — Ce n'est pas une noble image, mais je me figure une roue de moulin qu'un flot bien impétueux fait tourner plus vite; l'homme répand le vin, et le rouage intérieur se meut avec plus de

vitesse ! — N'est-il pas admirable qu'un noble fruit porte en lui le secret d'animer l'esprit humain, de faire retentir d'une façon merveilleuse ses accords les plus secrets ! — Mais quelle puissance a surtout ce breuvage qui fume en ce moment dans mon verre ? C'est un étranger mystérieux qui, pour mieux rester inconnu, change partout de nom. On le produit en approchant la flamme du coignac de l'arrac ou du rhum qu'on a répandus sur une rôtie dorée et amoureusement couronnée de sucre. — La préparation et la jouissance modérée de cette boisson, ont pour moi quelque chose de bienfaisant et de joyeux. — Quand s'élance la flamme bleue, je vois s'échapper les salamandres ardentes lançant des langues de feu ; elles viennent lutter avec les esprits de la terre, avec les gnômes qui résident dans le sucre ; ceux-ci se dé-

fendent vigoureusement, ils pétillent, et lancent contre leurs ennemis des clartés jaunâtres, mais la puissance éthérée est trop grande, ils tombent et s'abattent en murmurant et en faisant entendre de légers frémissemens. — Cependant les esprits de l'eau s'envolent en tournoyant dans la vapeur, tandis que les esprits de la terre, épuisés, attirent les salamandres abattues et les dévorent dans leur propre empire; mais ils périssent à leur tour, et des petits esprits nouveaux-nés s'élèvent avec hardiesse et tourbillonnent dans un rouge éclatant, esprits que les salamandres et les gnômes ont enfantés en expirant, et qui participent à la fois des génies du feu et de ceux de la terre.

S'il était véritablement possible

d'accélérer, en les arrosant, les rouages de notre esprit, il faudrait établir les principes de ce mouvement d'après la nature des boissons auxquelles on aurait recours.

Pour la musique d'église, le vieux vin du Rhin et les vins de Franconie.

Pour l'opéra seria, le meilleur vin de Bourgogne.

Pour l'opéra-comique, la liqueur jaunissante de la Champagne.

Pour les canzonnettes italiennes, les vins de Grèce et de Sicile.

Mais pour une composition romantique comme le *Don Juan* un verre de cette liqueur qui jaillit de la lutte des gnômes et des salamandres!

Je laisse toutefois chacun à son opinion individuelle, et je me borne à remarquer pour moi-même que la liqueur qui naît de la lumière et des feux souterrains est souvent dangereuse et qu'il

ne faut pas lui confier son honneur, car elle change promptement de mine, et, au lieu d'une amie bienfaisante, on trouve bientôt en elle un affreux tyran.

On raconta aujourd'hui l'anecdote du vieux Rameau. Il écoutait attentivement, au lit de mort, un ecclésiastique qui l'exhortait en termes fort durs à la pénitence et qui ne cessait de le presser et de le menacer à tue-tête; enfin il lui dit d'un air fort sérieux : —Mais comment pouvez-vous chanter si faux, mon père? — Je n'ai pas pu résister au ton de l'assemblée qui riait aux éclats, mais cette histoire a pour moi quelque chose d'infiniment touchant. Eh quoi! ce fameux maître de l'art musical s'était-il déjà tellement séparé des choses terrestres, son es-

prit s'était-il déjà si grandement ouvert aux concerts célestes, que toute expression, tout bruit extérieur n'était plus qu'un désaccord qui troublait cette pure harmonie dont son âme était remplie, qui le harcelait et l'arrêtait dans son vol vers les sphères lumineuses ?

Dans aucun art la théorie n'est aussi faible et aussi insuffisante que dans la musique ; les règles du contrepoint n'ont trait naturellement qu'à la structure harmonique, et un morceau travaillé d'après ces principes est tout simplement un dessin tracé d'après les lois des proportions. Mais quant à ce qui touche le coloris, le musicien est entièrement abandonné à lui-même, car le coloris, c'est l'instrumentation. — L'innombrable variété des formes

musicales ne permet pas de fixer une règle, mais, appuyé sur une imagination éclairée par l'expérience, il serait possible de donner des indications; ces indications, je les nommerais *la mystique des instrumens*. L'art d'opérer, soit à pleins orchestres, soit avec des instrumens isolés, c'est la perspective musicale, etc.

Il est aussi difficile de faire un bon dernier acte qu'un vigoureux final. Ces deux choses sont ordinairement trop chargées de figures, et le reproche de ne savoir pas terminer est souvent juste. Pour les poètes et les musiciens, ce ne serait pas une mauvaise proposition que celle de faire d'abord le dernier acte et le final. L'ouverture et le prologue doivent invariablement être composés les derniers.

Le Club musical.

Toutes les horloges, même les plus paresseuses, avaient déjà sonné huit heures, les bougies étaient allumées, le piano était ouvert, et la fille de la maison qui faisait le petit service auprès de Kreisler, lui avait déjà annoncé que

l'eau du thé était suffisament bouillante ; enfin, on frappa à la porte, et le fidèle ami entra avec l'homme réfléchi : ils étaient suivis du mécontent, du jovial et de l'indifférent. Le club était complet, et Kreisler s'efforçait, comme d'ordinaire, par une symphonie improvisée, d'élever quelques degrés plus haut l'âme de ses compagnons, de la tirer de l'atmosphère poudreuse où ils avaient été obligés de se traîner tout le jour.

Le réfléchi semblait fort sérieux, presqu'absorbé ; il se mit à dire : — Votre jeu était incomplet il y a quelques jours, mon cher Kreisler ! Ce marteau dérangé lui faisait grand tort : l'avez-vous fait réparer ?

— Oui, je le crois, répondit Kreisler.

— Il faut nous en assurer, reprit le réfléchi... A ces mots, il alluma une bou-

gie à la grande lampe suspendue au-dessus de la table, et, la tenant au-dessus des cordes, il rechercha fort attentivement le marteau invalide. Tout-à-coup la lourde mouchette placée sur le flambeau tomba dans l'instrument, et douze à quinze cordes sautèrent avec un retentissement criard.

Le réfléchi se contenta de dire : — Voyez donc!

Kreisler fit une grimace comme s'il eût mordu dans un citron.

— Diable! diable! s'écria le mécontent, aujourd'hui, justement, je me faisais une fête d'entendre de l'improvisation de Kreisler. — Justement aujourd'hui! — De toute ma vie, je n'ai jamais été aussi altéré de musique!

— Au fond, dit l'indifférent, il importe peu que nous fassions de la musique ou autre chose.

Le fidèle ami prit la parole à son tour,

dit qu'il était fâcheux sans doute que Kreisler ne pût jouer ses fantaisies, mais qu'il ne fallait cependant pas désespérer de la soirée.

— Nous ne nous amuserons pas moins, dit le jovial en appuyant avec amour-propre sur ses paroles.

— Et moi, je veux cependant improviser! s'écria Kreisler. Toute la partie de la basse est restée intacte, et cela me suffit.

Kreisler mit alors son petit bonnet rouge sur sa tête, passa sa robe-de-chambre chinoise et se mit à son instrument. Les membres du club prirent place sur le sopha et sur les chaises, le fidèle ami éteignit les lumières à la demande de Kreisler, de sorte qu'on se trouva dans de profondes ténèbres. Kreisler commença alors *pianissimo*, les pédales sourdes de la basse levées, en *la* naturel, et se mit à dire :

—Quel bruit résonne si merveilleusement autour de moi? Des ailes invisibles agitent l'air qui m'environne; je nage dans une atmosphère parfumée dont les vapeurs forment des cercles lumineux; ce sont les ailes d'or des esprits, leurs douces haleines, leurs accords purs et touchans.

Et il ajouta, en changeant successivement de ton, et, les nommant tour-à-tour :

La bémol — *mezzo forte.* —

Ah! — Ils m'entraînent dans la région des désirs éternels; la douleur pénètre dans mon sein, elle le déchire avec puissance.

Mi naturel, sexte accord — *ancora più forte.* —

— Résiste courageusement, ô mon

cœur ! que le rayon cuisant qui traverse mon sein ne te brise pas et ne te réduise pas en poussière. Réveille-toi, mon génie énergique, élève-toi dans l'élément dans lequel tu es né et qui est ta patrie !

Mi naturel, tierce-accord — *forte.* —

— Ils m'ont présenté une couronne magnifique, mais tous ces diamans qui éclatent et étincellent ce sont des millions de larmes que j'ai répandues moi-même, et l'or n'est que le reflet d'une flamme qui doit me dévorer. — Puissance, force et foi à celui qui est appelé à régner dans l'empire des ombres !

La bémol — *harpigando dolce.* —

— Pourquoi fuis-tu, charmante fille ? le peux-tu donc ? ne sens-tu pas partout

ces liens invisibles qui te retiennent? Tu ne sais pas dire le mal qui s'est glissé dans ton sein, comme un désir rongeur, et qui te fait cependant frémir d'une noble émotion; tu ne trouves pas de paroles pour t'en plaindre, pauvre fille! mais tu sauras tout quand j'aurai conversé avec toi, quand nous aurons devisé dans la langue des esprits que tu comprends si bien!

FA naturel.

— Hélas! que ton cœur bondit de désirs et d'amour quand je t'environne de mes mélodies comme avec deux bras merveilleux! — Tu ne peux t'éloigner, car ces pressentimens secrets qui faisaient battre ton sein sont enfin accomplis; ce ton, c'est un oracle qui de mon cœur va dans le tien, qui le soutient et le console!

Si naturel — *accentuato.* —

— Quelle joyeuse vie dans les champs et dans les bois! quelle verdure de mai! quels bourdonnemens! quel parfum de printemps! Toutes les flûtes et tous les chalumeaux qui, pendant l'hiver, étaient jetés gelés et morts, dans un coin poudreux, se sont réveillés en cadence; ils ont sonné toutes leurs chansonnettes favorites, et ils dansent, et ils sautillent gaiement, comme l'oiseau qui voltige dans les airs et se repose sur la pointe des buissons.

Si naturel, avec une septième — *smanioso.* —

— Un tiède vent d'est passe sur la plaine comme un secret chagrin, et gémit sourdement dans le feuillage, et sur sa route murmurent les sapins et les bou-

leaux qui se disent : — Pourquoi notre ami est-il devenu si sombre? — Ne l'entends-tu pas se plaindre, ma belle bergère?

MI naturel — *forte.* —

Suivez-le, au galop, à la course! à cheval, en route, halloh! hourrah! — Il est vêtu de vert, de vert sombre comme le sombre feuillage! — L'entendez-vous passer au milieu des taillis, et tout franchir sur son passage? Entendez-vous ces accens retentir? c'est le cor, le bruit du cor, joyeux et traînant! — A cheval, en route, halloh! hourrah! courons à sa rencontre!

RE tierce, quarte sixte accord — *piano.* —

La vie s'écoule et passe de mille façons, sous mille formes; elle nous tourmente et nous harcèle. — Pour-

quoi désirer? — Pourquoi espérer? — Pourquoi prétendre?

UT naturel, tierce accord — *fortissimo.* —

Dansons, dansons! que la danse soit folle et la gaîté sauvage? — Joignons les mains, sautons et trépignons autour des fosses béantes. Poussons des cris de joie : ceux qui sont là-dedans ne les entendent pas. — Heisa, heisa! — Redoublez folie, gaîté et joie. Qui vient se joindre à nous? c'est le diable, avec cymbales et trompettes. Oh! le joyeux démon!

UT bémol, accord — *fortissimo sans relâche.* —

Ne le voyez-vous pas? — Ne le voyez-vous pas? — Tenez, il enfonce ses griffes brûlantes dans mon sein! — Il se couvre de vingt masques dif-

formes. — Le voilà chantre, gouverneur, maître de chapelle, docteur aux urines, *ricco mercante*; — il jette les mouchettes sur les cordes du piano, afin que je ne puisse pas jouer! — Kreisler! Kreisler, lève - toi! — Le vois-tu se glisser près de toi, le pâle spectre aux yeux rouges? — Ses doigts crochus passent sous son manteau déchiré; il les étend vers toi! — Vois sa couronne de paille sur son front chauve et luisant! — C'est la démence, le délire en personne. — Jean, défends-toi bien; défends-toi, Jean! — O folle apparition! veux-tu m'entraîner dans les cercles que tu décris? — Ne puis-je pas te fuir? N'est-il pas dans l'univers un grain de poussière sur lequel, métamorphosé en moucheron, je puisse me préserver de tes atteintes, esprit cruel? — Laisse-moi! — Je veux être sage! Je veux croire que le diable est un

galanthuomo, des plus belles manières! Honny soit qui mal y pense! je maudis le chant, la musique. — Je te lèche les pieds comme l'ivrogne Caliban; mais délivre-moi de ce tourment. — Ah! maudit, tu as écrasé toutes mes fleurs; dans cet affreux désert, il ne croîtra plus un brin d'herbe. — Mort, mort, mort! —

En ce moment une petite flamme pétilla. — Le fidèle ami avait promptement cherché un petit briquet chimique, et allumé deux bougies pour couper court à toutes les improvisations de Kreisler, car il le voyait animé à ce point où il se précipitait d'ordinaire dans un abîme sans fond, où il se livrait à une douleur sans espoir. En ce moment, la fille de la maison apporta le thé. Kreisler se leva silencieusement et quitta le piano.

— Que signifie tout cela? dit le mé-

content. Un allegro raisonnable de Haydn m'eût fait plus de plaisir que cet absurde babillage.

— Mais ce n'était pas trop mal, dit l'indifférent.

— Trop sombre, seulement beaucoup trop sombre, dit le jovial; il faut mettre au plus vite la conversation sur un ton plus joyeux.

On s'efforça de suivre le conseil du jovial, mais les accords terribles de Kreisler retentirent comme un écho sombre et éloigné.

Le mécontent, très-mécontent de la soirée, que, disait-il, Kreisler avait gâtée par sa sotte improvisation, s'en alla avec le réfléchi. Le jovial les suivit, et le voyageur enthousiaste resta seul auprès de Kreisler, avec le fidèle ami. (J'ai déjà dit quelque part que le voyageur enthousiaste et l'ami fidèle n'é-

taient qu'une seule et même personne.)

Jean, toujours silencieux, était assis sur le sopha, les bras croisés.

— Je ne sais ce que tu as aujourd'hui, Kreisler, lui dit l'ami fidèle, tu es hors de toi, et sans humeur cependant. Je ne t'ai jamais vu ainsi.

— Hélas! ami, répondit Kreisler, un sombre nuage a passé sur ma vie! Ne penses-tu pas qu'il est permis à une pauvre innocente mélodie qui n'exige pas de place, pas la moindre place sur la terre, de passer libre et inaperçue dans le grand espace du ciel? Eh! mon Dieu, que ne puis-je m'envoler tout de suite par cette fenêtre, enveloppé dans ma robe-de-chambre chinoise, comme Méphistophélès dans son manteau!

— En qualité d'innocente mélodie? demanda l'ami en souriant.

— Ou comme *basso ostinato*, si tu

l'aimes mieux ; mais, d'une manière ou d'autre, il faut que je parte bientôt.

Il le fit comme il l'avait dit.

Correspondance de deux Fous.

Le légataire de ces notes rencontra à Berlin, par un bel automne, l'auteur chevaleresque de *Sigurd*, de l'*Anneau enchanté*, de *Ondine*, etc*. On parla

* Le baron de la Motte-Fouqué.

beaucoup du merveilleux Jean Kreisler, et l'on apprit qu'il s'était mis en rapport, de la façon la plus bizarre, avec un esprit semblable au sien, qui était sorti, par un autre chemin que lui, des bornes de la raison. — Parmi les papiers laissés par le baron de Walborn, jeune poète que la folie atteignit dans les chagrins d'un amour malheureux, et dont la Motte-Fouqué conta la mort dans une nouvelle touchante, intitulée *Ixion*, se trouva un billet adressé à Kreisler, mais qui n'avait pas été envoyé. — De son côté, Kreisler, avant sa disparition, laissa une lettre. Voici comment la chose se passa :

— Depuis long-temps le pauvre Kreisler passait pour fou, et, en effet, ses manières, sa vie habituelle et constante, ses goûts d'artiste le mettaient tellement en opposition avec tout ce

qui se nomme raisonnable et convenable, qu'il était difficile de douter du trouble et du dérangement de son esprit. Le cours de ses idées devenait de plus en plus excentrique, de plus en plus désordonné : aussi, quelque temps avant sa fuite, il parlait beaucoup de l'amour malheureux d'un rossignol pour une tulipe rouge; mais cette histoire n'était autre chose, disait-il, qu'un *adagio* et un air de *Roméo et Juliette.* Enfin il m'avoua qu'il avait dessein de se débarrasser de la vie et qu'il voulait aller se poignarder dans le bois voisin avec une quinte. C'est de cette façon extravagante que s'exhalaient ses plus profondes douleurs. Dans la nuit même qu'il choisit pour s'éloigner, il apporta à son fidèle ami Hoffmann une lettre soigneusement cachetée, en le priant de l'envoyer aussitôt aux autorités de la ville. Mais la

chose n'était pas possible, car la lettre portait la suscription suivante :

A MON AMI ET COMPAGNON D'AMOUR, DE SOUFFRANCES ET DE MORT.

Pour lui remettre en ce monde, près
du grand buisson d'épines,
aux confins de la raison ;
au plus tôt, par bonté.

La lettre fut conservée cachetée, et on laissa au hasard le soin d'indiquer ce compagnon et cet ami. Le hasard fit son devoir : la lettre de Wallborn, communiquée par la Motte-Fouqué, ne laissait pas douter que Kreisler n'eût désigné le baron de Wallborn. Ces deux lettres du baron et du maître de chapelle on va les lire ; nous les transcrivons ici.

Wallborn avait perdu la raison dans un amour malheureux; il paraît que

la démence de Kreisler vint aussi d'un amour bizarre qu'il eut pour une cantatrice ; du moins est-il permis de le soupçonner d'après un petit morceau qu'il a laissé et qui a pour titre : *l'Amour de l'artiste.* Ce morceau et plusieurs autres qui forment une sorte de philosophie de la musique paraîtront peut-être quelque jour sous le titre de : *Heures lucides d'un musicien fou.*

Lettre du baron de Walborn au maître de chapelle Kreisler.

« Votre seigneurie se trouve, comme je l'apprends, dans le même cas que moi. On vous avait déjà depuis long-temps soupçonné d'être ici à cause d'un amour des arts qui dépasse d'une façon un peu trop marquée les bor-

nes que le monde prétendu raisonnable a assignées à ces sortes de choses. Il manquait encore une circonstance pour nous rendre compagnons. Votre seigneurie était depuis long-temps fatiguée de toute cette histoire, et elle avait médité de s'en aller. Moi, je restai, je restai ferme, et je me laissai tourmenter et honnir, ne trouvant, pendant tout ce temps, de consolation que dans la lecture des papiers que vous avez laissés, et qui me fut accordée par Mlle de B***. O brillante étoile du ciel au milieu de la nuit! Je songeai, en les lisant, que je devais vous avoir vu quelque part. Votre seigneurie n'est-elle pas un petit homme singulier qu'on pourrait comparer, sous quelques rapports, avec le portrait de Socrate qu'a fait Alcibiade? Le dieu s'est caché derrière un masque bizarre, mais des regards puissans percent avec audace cette

enveloppe! Votre seigneurie n'a-t-elle pas coutume de porter un habit dont la couleur est la plus singulière du monde, et le collet n'est-il pas plus singulier encore? et n'est-on pas en doute de savoir si ce vêtement est un habit ou une redingote, c'est-à-dire un habit qui a été fait redingote, ou une redingote qui s'est faite habit? Du moins, un tel homme se trouvait près de moi, une fois au théâtre, lorsqu'un individu s'y efforçait, sans le pouvoir, d'être un bouffe italien. Mais la vivacité et l'esprit sardoniqne du voisin changèrent cette triste scène en la scène la plus plaisante : à ma demande, il me dit qu'il se nommait le docteur Schulz de Rathenow, mais je n'en crois pas un mot, à cause du sourire moqueur qui contracta la bouche de votre seigneurie, car c'était vous, sans aucun doute.

« Laissez-moi, aussi, vous dire que, depuis quelque temps, je vous ai poursuivi dans le même lieu, c'est-à-dire dans le vaste monde où nous nous sommes déjà rencontrés certainement. Bien que l'espace soit assez large, les gens raisonnables le rendent fort étroit pour des gens comme nous: nous ne tarderons donc pas à nous retrouver, soit que l'un de nous ait à fuir quelque personne sensée, ou qu'il veuille échapper à ces conseils dont je vous parlais tout-à-l'heure, auxquels le supplice de la roue est préférable.

» Pour l'instant, toute mon ambition se borne à fournir à votre seigneurie un petit supplément aux souffrances musicales que vous avez tracées.

» N'est-il pas arrivé quelquefois à votre seigneurie de s'éloigner de cinq à six chambres d'une société bavarde, pour exécuter et mettre au jour quel-

que pensée musicale, et cependant d'être poursuivi sans pitié par ce monde inexorable? Quant à moi, je crois que, pour ces traîtres qui se font un devoir de vous troubler, il n'est pas de chemin trop long, d'escalier trop raide, de montagne trop escarpée et trop haute!

» Également : votre seigneurie n'a-t-elle pas remarqué qu'il n'est pas de plus grands contempteurs de la musique, qu'elle n'a pas d'ennemis plus acharnés que les laquais? Les ordres les plus précis les empêchent-ils jamais de heurter les portes, de marcher rudement ou d'élever la voix? Mais ils font plus: un génie infernal les excite à entrer juste au moment où l'âme flotte dans la mer d'harmonie, et à la troubler par des questions grossières ou absurdes, et c'est toujours au moment le plus propice, à l'instant où les portes du para-

dis, frappées par ces sons d'or, commencent à s'entr'ouvrir et à rouler sur leurs gonds bien lentement; — c'est juste en ce moment là! — O Seigneur du ciel et de la terre!

» Il ne faut non plus se dissimuler qu'il est des enfans admirables qui, animés du plus pur esprit des laquais, sont en état de remplir ce rôle avec une pareille supériorité, avec un égal bonheur. Ah! chers enfans, qu'il serait facile de faire de vous de bons domestiques!

» Hélas! il ne vous est peut-être jamais arrivé de vouloir chanter en présence de deux yeux qui semblent laisser tomber leurs regards sur vous du haut du ciel, qui réchauffent votre âme, raniment vos meilleurs sentimens; de commencer en effet, et de croire, ô Jean! que votre voix a pénétré dans cette âme aimée, et que vos accords,

dans leur sublimité, vont faire tomber de ces deux étoiles les perles de la rosée, — et les deux étoiles se tournent tranquillement vers un chiffon, vers une boucle rebelle, les lèvres divines se contractent, s'amincissent disgracieusement, un bâillement infini les desserre, et il se trouve, mon Dieu, que vous n'avez rien fait qu'ennuyer une belle dame!

» Ne riez pas, cher Jean. Est-il rien de plus douloureux dans la vie? Quelle amertume est plus grande que celle de voir Junon se changer en nuage dans vos bras!

» Ah! nuages, nuages, beaux nuages!

» Et en confidence, monsieur, c'est là le motif qui m'a rendu ce que les gens nomment fou. — Presque toujours je pleure tout tranquillement. N'ayez donc pas peur de moi, Jean; mais aussi ne riez pas de mon malheur. Et

maintenant parlons plutôt d'autres choses, et cependant de choses qui te touchent de près, de celles qui font que je t'aime de toute mon âme.

» Vois-tu, Jean, tu me sembles quelquefois très-dur dans ton zèle contre toute musique qui n'est pas originale. Existe-t-il donc une musique originale? et, d'un autre côté, est-il une musique parfaite autre part que chez les anges? Il se peut que mon oreille soit moins fine et moins sensible que la tienne; mais je puis te dire, avec sincérité, que le plus mauvais son d'un violon discord m'est plus doux que pas du tout de musique. Une belle râclerie, qu'elle se nomme contredanse ou marche, nous fait souvenir des plus belles harmonies qui sont au fond de notre cœur, et nous inspire des chants d'amour et de génie, dont la vague beauté efface bientôt toutes les défectuosités du type

qui les fait naître. Plus d'une composition dont nous avons vu le succès, — folle expression! — qui a touché les âmes, veux-je dire, doit sa pensée première à des doigts inhabiles, à des cordes fausses et à un gosier enroué.

» Et puis, cher Jean, le simple désir de faire de la musique n'est-il pas déjà une chose vraiment réjouissante et une touchante pensée? Ajoutez l'aimable confiance qui accompagne les musiciens ambulans dans les nobles maisons et dans les cabanes : l'harmonie et le chant leur ouvrent toutes les demeures, et ils ne sont que rarement troublés dans leurs concerts par le bourdonnement poli des grands seigneurs et l'aboiement grossier des chiens! J'aimerais autant dévaster un parterre de fleurs que de me jeter à travers une walse et dire aux dames : « Retirez-vous à la maison! — Je te le dis, Kreisler,

il y a de bonnes choses à tirer de toutes les musiques, même du gazouillement et du clapotement du piano, que les parens aiment tant à faire faire à leurs enfans.

» J'écris plus que je ne dois, et je devrais terminer civilement comme j'ai commencé; mais il est impossible. Sois donc satisfait de mes manières, cher Jean : que Dieu te bénisse et qu'il me bénisse, et qu'il daigne développer en nous ce qu'il y a semé, le tout pour le louer et réjouir nos compagnons d'ici-bas, les hommes!

« Le solitaire WALBORN. »

Lettre du maitre de chapelle Kreisler au baron de Walborn.

« Au sortir de la comédie, arrivé dans ma petite chambre, où j'ai eu bien de la peine à faire de la lumière, il faut que j'écrive bien longuement à votre excellence. Que votre grâce ne prenne pas en mauvaise part si je m'exprime

d'une manière un peu musicale, car elle doit savoir déjà que le monde assure que la musique, qui était si obstinément renfermée en moi, en est sortie avec tant de violence et m'a tellement enlacé et garotté que tout, tout au monde se change pour moi en musique, — et il se peut que le monde ait raison. Mais, quoi qu'il en soit, il faut que j'écrive à votre grâce, car comment me débarrasser du poids qui oppresse ma poitrine depuis le moment où le rideau tomba et où votre grâce disparut d'une façon si inconcevable?

» Que de choses j'avais encore à vous dire! Des dissonnances inexplicables criaient encore au-dedans de moi; mais comme tous les septièmes aux langues de vipère allaient disparaître dans une lumineuse auréole de tierces amicales, votre excellence se trouva

disparue. Disparue, et les langues de vipère continuèrent de me piquer et de me déchirer! Votre excellence à qui je chante en ce moment toutes les tierces les plus musicales et les plus honnêtes, ne saurait être un autre que le baron de Wallborn, que je porte depuis long-temps dans ma pensée et dont j'ai vu souvent le portrait dans une de mes mélodies. — Le soir, au théâtre, lorsqu'une tournure juvénile et énergique, en uniforme, l'épée retentissante au côté, s'approcha de moi d'un air mâle et chevaleresque, elle me sembla à la fois si étrangère et si connue, et je ne sais moi-même quel singulier échange d'accords se fit entre nous! Mais lorsque le jeune gentilhomme se plaça près de moi, un monde magnifique se dévoila dans ses regards, l'échange de ces accords étranges se changea en un concert d'anges qui disaient toute son

existence de poète; et comme je suis un bon musicien, je découvris bientôt le ton de toute cette musique. Je veux dire que je reconnus aussitôt son excellence le baron de Wallborn.

Comme je cherchais quelques moyens d'échapper, et que ma musique intérieure s'écoulait en joyeuses mélodies, en valses folles, votre grâce tomba si bien dans l'accord et dans la mesure, que je ne doute pas que vous ne m'ayez reconnu pour le maître de chapelle, et que vous n'avez pas été trompé par le travestissement que m'avait inspiré, ce soir-là, le démon Droll. — Dans cette disposition, je fais d'ordinaire de singulières grimaces, et ce soir, j'avais justement un habit que j'avais acheté à la suite du mécontentement que me faisait éprouver un trio manqué, et dont la couleur tourne vers le Fa bémol; mais pour donner un peu de calme à

l'œil du spectateur, j'y ai fait ajouter un collet couleur de Ré naturel. — C'est ce que votre excellence aura certainement remarqué.

Ce même soir, je me nommais le docteur Schulz de Rathenow, parce que, sous ce titre, il m'avait été permis d'aller m'asseoir près d'un piano et d'entendre le chant de deux sœurs. Deux rossignols luttant de voix dans un bocage. — Elles craignaient le spleen furieux de Kreisler, mais le docteur Schulz était dans l'Éden musical que lui avaient ouvert les deux sœurs, et elles se réconcilièrent avec Kreisler en le reconnaissant dans le docteur Schulz. — Ah ! baron Wallborn, à vous aussi, j'ai paru trop dur, trop colère en parlant du sentiment sacré qui me dévore. Ah! baron Wallborn, des mains ennemies veulent aussi m'arracher ma couronne, et moi aussi j'ai

vu disparaître en un brouillard la figure céleste qui s'était emparée des replis les plus secrets de mon cœur. — Mais, baron Wallborn, ne penses-tu pas que le cœur saignant et déchiré par la griffe des démons, ne sent que plus vivement chaque goutte du baume rafraîchissant qu'on lui verse? — Tu sais, baron Wallborn, que je deviens presque toujours fou et furieux par l'effet de l'admirable musique populaire; mais je puis te dire que souvent, quand je suis martelé et martyrisé par les grands traits de bravoure, les concerto et les sonates, une petite mélodie insignifiante, chantée par une voix médiocre, ou jouée avec hésitation, mais loyalement, avec une bonne petite intention, et venant bien du cœur, me guérit et me console. Toi, baron Wallborn, si tu trouvais sur ta route de telles mélodies, et si tu les vois,

quand tu t'envoles sur les nuages, flotter au-dessous de toi et te regarder avec de pieux désirs, dis-leur que tu veux les élever et les recueillir comme des petits enfans, et que tu n'es pas autre que le maître de chapelle Jean Kreisler; je te le dis, elles viendront à toi. — Car, vois-tu, baron Wallborn, je t'en fais la promesse sainte, je veux être *toi* désormais, être plein d'amour, de douceur et de piété, tout comme toi. Mais ne le suis-je pas déjà? toute mon irritation tient aux apparitions que me causent souvent mes propres notes; elles deviennent souvent vivantes et s'élancent de leurs feuilles blanches comme de petits diables noirs à mille queues. Elles m'entraînent dans un tourbillon furieux, et je bondis comme un bélier, et je me fais des grimaces de convulsionnaire, mais un seul ton perce de son feu céleste tout

ce noir chaos, et je redeviens dévôt, bon et patient! — Tu vois, baron Wallborn, que ce sont-là de véritables tierces dans lesquelles disparaissent toutes les septièmes; et c'est afin que tu entendes bien distinctement ces tierces que je t'écris! —

Dieu veuille que de même que nous nous sommes rencontrés en esprit et en âme, nous nous trouvions souvent en corps et en chair comme il est arrivé ce soir, car tes regards, baron Wallborn, vont jusqu'au fond de mon âme, et tes regards sont souvent de magnifiques paroles. Mais je te rencontrerai souvent encore, car demain j'entreprends un grand voyage à travers le monde, et j'ai déjà mis des bottes neuves. —

Ne penses-tu pas, baron Wallborn, que tes paroles pourraient bien être mes mélodies, et que tes mélodies

pourraient bien être mes paroles? — Je viens d'écrire la musique d'une chanson dont tu as fait autrefois la poésie, bien qu'il me semble que la mélodie naquit en moi, le jour où ces paroles te vinrent. — Quelquefois il me semble que cette chanson pourrait bien être tout un opéra. — Oui! viens, frère, que je te revoie bientôt de mes yeux, doux et honnête gentilhomme, et tel que je te vois en ce moment avec mon esprit. Dieu te bénisse et éclaire les hommes afin qu'ils reconnaissent ton mérite. Ceci soit le final consolant et pacifique qui termine cette œuvre.

JEAN KREISLER,

Maître de chapelle et musicien fou par excellence.

Lettre de Milo, singe civilisé, à son amie Pipi, dans l'Amérique du nord.

C'est avec une sorte d'effroi, chère amie, que je songe au temps où je ne pouvais t'exprimer les tendres sentimens de mon cœur, que par des sons rauques, inintelligibles à toute personne civilisée. Comment ce cri pleureur et

discord : *Ae, ae!* pouvait-il exprimer, bien qu'il fût accompagné d'un tendre regard, la pensée intime qui s'agitait dans ma poitrine d'homme, bien velue? Et les caresses que tu recevais alors dans un silencieux recueillement, douce amie, étaient elles-mêmes si sauvages qu'aujourd'hui où je défie en ce genre le meilleur *primo amoroso*, j'en rougirais extrêmement, n'était un teint robuste qui me préserve de cette faiblesse. En dépit de la satisfaction intérieure et du contentement de soi-même que me donnent l'éducation dont j'ai pris ma part parmi les hommes, il est cependant des heures où je m'humilie beaucoup, bien que je sache que de pareils retours sont très-contraires au caractère social que donne la civilisation, et qu'ils appartiennent à cet état brute qui me retint si long-temps dans une classe de créa-

tures que je méprise aujourd'hui au-delà de toute expression. Dans ces momens-là, je suis assez insensé pour songer à nos pauvres parens qui sautillent encore sur les arbres, dans les savanes désertes, se nourrissent de fruits crus, et chantent le soir certains hymnes dans lesquels aucun ton n'est juste, et qui ne permettent pas de songer à la mesure, pas même aux sept huitièmes ou aux tiers de quarts de mesure nouvellement inventés. Les pauvres gens avec qui je n'ai plus rien de commun, m'occupent cependant, et ils excitent en moi une pitié profonde.

Je me souviens surtout parfois de notre vieil oncle — d'après mes souvenirs ce doit être un oncle du côté maternel, — qui nous éleva à sa sotte manière, et fit tout son possible pour nous éloigner de tout ce qui était hu-

main. C'était un homme sérieux, qui n'avait jamais voulu mettre des bottes, et j'entends encore son cri d'alarme et d'effroi lorsque je regardais d'un œil plein de désir les belles bottes à revers toutes neuves, qu'un malin chasseur avait laissées sous un arbre, sur lequel j'étais occupé à manger avec beaucoup d'appétit une noix de coco. Je vois encore le chasseur s'éloigner, portant des bottes toutes semblables à celles qu'il laissait. Cet homme recevait de ses bottes bien luisantes, quelque chose de grandiose et d'important. — Non, je ne pus résister; la pensée de me promener aussi fièrement que cet homme dans des bottes neuves, s'empara de toute ma personne, et n'est-ce pas un témoignage de la disposition que j'avais pour les arts et les sciences, que la dextérité avec laquelle je passai ces bottes, comme si je n'eusse fait

autre chose de ma vie? Que je n'aie pas pu courir, que le chasseur m'attrapa sans difficulté et m'emmena, que le vieil oncle jeta de grands cris et lui lança des noix de coco dont une m'atteignit à l'oreille, et développa peut-être en moi un nouvel organe, toutes ces choses, tu les sais, douce amie, puisque tu accourus en gémissant te livrer à un esclavage volontaire pour suivre ton ami. — Que dis-je esclavage! Cet esclavage ne nous a-t-il pas donné la plus grande liberté? Est-il rien au-dessus du perfectionnement de l'esprit que nous avons reçu parmi les hommes? — Je ne doute pas, chère Pipi, que ta vivacité naturelle, ton intelligence ne t'aient fait faire quelques progrès dans les arts, aussi je fais une grande différence entre toi et nos sauvages parens des bois. Hélas! la rudesse et la barbarie règnent parmi eux, leurs yeux

sont secs, et ils sont entièrement privés des jouissances intellectuelles ! Sans doute tu n'es pas aussi avancée que moi dans la civilisation, car je suis comme on dit un homme achevé. Je sais tout au monde, on me considère comme un oracle, et je règne sans rival dans l'empire des sciences et des arts. Tu croiras peut-être, ma chère amie, qu'il m'en a coûté des peines infinies pour arriver à ce haut degré de culture; au contraire, je puis t'assurer que rien n'est plus facile, et je ris souvent en songeant que mes gambades sur les arbres m'ont causé plus de tracas dans ma jeunesse, que toute ma vie savante. Cela s'est arrangé de soi-même, un beau jour je me suis trouvé assis au plus haut degré de la civilisation comme si j'y avais grimpé en trois bonds. Mon génie en soit loué, et la noix de coco de mon vieil oncle!

Il faut que tu saches, chère Pipi, que les dispositions intellectuelles et les talens se touchent maintenant au doigt, et laissent des tumeurs à la tête. Mon crâne se remplit ainsi comme un sac se gonfle de noix, et la bosse que m'a faite celle que me jeta involontairement mon oncle, a sans doute développé plus d'une précieuse faculté dans mon cerveau. Cet esprit d'imitation qui est propre à notre race, et dont les hommes rient si injustement, n'est autre chose que le besoin irrésistible d'atteindre à cette culture dont le germe est en nous. Le même principe ne serait long-temps admis chez les hommes, et les vrais sages que je me suis toujours efforcé d'imiter, agissent de la manière suivante. Un chef-d'œuvre se produit; tout le monde s'écrie : cela est admirable; aussitôt le sage, animé par une vocation se-

crète, se met à l'imiter. Il est vrai qu'il en résulte autre chose; mais il se dit : ceci est bien, et cette œuvre que je regardais comme admirable, n'a été que le coup d'éperon qui m'a excité à mettre au jour l'œuvre plus admirable que je portais en moi. C'est à peu près, chère Pipi, comme si un des nôtres se coupait le nez en se rasant, mais trouvait en même temps une forme de moustache que l'homme qu'il imite n'a pas inventée. Ce génie d'imitation qui m'est tout particulier, m'amena au professeur d'esthétique, l'homme le plus aimable du monde, de qui je reçus les premiers éclaircissemens en moi-même, et qui me communiqua le don de la parole. Avant que ce talent se fût développé en moi, je m'étais souvent trouvé dans la société d'hommes instruits et spirituels. J'avais observé attentivement leur mine et leurs

façons que j'imitais à merveille; cette circonstance et le costume convenable que m'avait donné mon patron, m'ouvrirent toutes les portes; je passais partout pour un jeune homme du meilleur ton. Avec quelle ardeur je désirais pouvoir parler! mais souvent je me disais avec inquiétude : lorsque tu pourras t'exprimer, où prendras-tu, bon dieu, les idées et les phrases qui coulent sans cesse de toutes ces lèvres? Comment pourras-tu te former un jugement sur les sciences et sur les arts, comme font tous ces gens là, sans avoir cherché à pénétrer dans cette région sublime?

Enfin je parvins à bégayer quelques mots, je m'ouvris à mon cher professeur d'esthétique, je lui fis part de mes doutes et de mon embarras. — A quoi pensez-vous donc, monsieur Milo, dit-il, en me riant au nez. Ap-

prenez à parler, à parler, à parler; le reste viendra seul. Parlez couramment, adroitement, abondamment, voilà tout le secret. Vous vous étonnerez vous-même en voyant comme les pensées vous viendront en parlant, comme la sagesse se révèlera en vous, comme la divine déesse Suadela * vous conduira dans toutes les profondeurs des sciences et des arts. Souvent, vous ne vous comprendrez pas vous-même : c'est précisément alors que vous vous trouverez dans l'enthousiasme véritable qui produit la parole. Au reste, quelques lectures pourront vous servir, et vous pourrez retenir quelques phrases agréables qui servent toujours dans l'occasion. Parlez beaucoup de la tendance du siècle, — du but de l'art, — de l'idéal, etc.

* La persuasion,

O ma chère Pipi, que cet homme avait raison! Avec quelle rapidité la sagesse me vint avec la parole! L'heureuse mobilité de ma physionomie donna du poids à mes paroles, et j'ai vu dans le miroir comment mon front plissé par la nature, s'arrondit gracieusement quand je parle de l'idéal et des bases de l'art, à tel ou tel poète que je ne comprends pas. — Je me suis beaucoup occupé des arts, d'un peu de peinture, de sculpture, de modeler. Toi, ma chère petite, je t'ai transformée en Diane d'après l'antique; mais bientôt, je me suis fatigué de toutes ces choses, et la musique m'a occupé seule, parce qu'elle fournit l'occasion de causer une vive surprise à un grand nombre de gens assemblés, et vu mon organisation naturelle qui me rend très-facile l'exécution du forté-piano.

Tu connais, ma chère, la longueur

des doigts que la nature m'a donnés, avec ces doigts j'embrasse jusqu'à deux octaves, et c'est là tout le secret du piano. J'ai vu mon maître de musique verser des larmes de joie que lui arrachaient les dispositions magnifiques de son écolier, car j'arrivai en peu de temps à monter et à descendre des deux mains, en trente-deux, soixante-quatre, cent vingt-huit parties, à grimper trois, quatre octaves ascendantes et descendantes avec la même dextérité qu'autrefois je grimpais d'un arbre à l'autre; et maintenant, je suis le plus grand virtuose qui se puisse voir, les compositions pour le piano me semblent toutes trop faciles, aussi je compose moi-même mes sonates et mes concertos. Dans les concerts, le maître de musique est cependant obligé de faire les *tutti*, car qui voudrait s'occuper de tant d'instrumens et de ma-

chines inutiles ! Les *tutti* sont après tout des maux nécessaires, les pauses pendant lesquelles le joueur de solo essoufflé se repose et prend des forces pour faire de nouvelles caprioles. Au reste, j'ai déjà conféré avec un facteur d'instrumens pour avoir un piano de neuf à dix octaves; car le génie ne peut pas se limiter dans le chétif espace de sept misérables octaves? outre les registres ordinaires, mon piano aura encore une tymbale, des cymbales, un jeu de trompettes, et une partie de flageolets qui imitera le chant des oiseaux. A quelles sublimes conceptions pourrai-je alors me livrer!

Les applaudissemens que plusieurs chanteurs avaient recueillis en ma présence éveillèrent en moi une envie indéfinissable de chanter également. Par malheur je crus m'apercevoir que la nature m'avait refusé les organes

nécessaires; toutefois, je me découvris à un chanteur célèbre qui était devenu mon ami intime. En même temps je lui fis part de la douleur que me causait mon manque de voix. Il me serra dans ses bras et s'écria avec enthousiasme : « Vous êtes né pour devenir un grand chanteur : depuis long-temps j'ai remarqué vos talens pour la musique et la flexibilité de vos organes. Vous avez déjà surmonté la plus grande difficulté; en effet, rien n'est plus nuisible au véritable art du chant qu'une voix naturellement juste et mélodieuse; les jeunes élèves qui en sont affligés ont beaucoup de peine à lever cet obstacle. Ils y parviennent néanmoins au bout d'un certain temps s'ils ont soin d'éviter les tons soutenus, de s'exercer fréquemment à exécuter de bonnes roulades qui dépassent de beaucoup l'étendue de la voix humaine, et surtout

s'ils s'attachent à produire le fausset, qui est le véritable siège du chant artificiel. Il est rare que la voix la plus robuste résiste long-temps à ces exercices. Quant à vous, monsieur, vous n'avez rien dont il faille vous débarrasser : en peu de temps vous serez le plus sublime chanteur du monde. »

Cet homme avait raison : il ne m'en coûta que peu d'efforts pour développer un fausset magnifique et pour me mettre en état de faire jaillir de mon gosier cent tons d'une seule haleine, ce qui me valut les suffrages unanimes des vrais connaisseurs. Bientôt j'éclipsai tous ces misérables ténors qui se targuaient si arrogamment de leur voix, quoiqu'ils pussent à peine atteindre à une note haute. Mon maëstro me montra dès le commencement trois méthodes assez longues, mais qui renferment la quintessence de toute la science du

chant. On peut les reproduire sous différentes formes, tantôt en entier, tantôt par fragmens, et même chanter avec la basse fondamentale les airs les plus divers en place de la mélodie donnée par le compositeur. Il m'est impossible, ma douce amie, de te dépeindre le brillant succès que j'obtins par l'exécution de ces méthodes ; tu remarqueras, en passant, quels faciles et rapides progrès mes heureuses dispositions m'ont fait faire en musique comme dans toutes les autres sciences. J'ai déjà parlé de mes compositions; toutefois, j'avoue que, si je n'étais forcé de composer afin de fournir à mon génie des œuvres dignes de lui, j'abandonnerais la composition aux esprits inférieurs qui ne sont au monde que pour nous servir, nous autres virtuoses, c'est-à-dire pour confectionner des ouvrages dans lesquels nous puis-

sions déployer notre talent d'exécution. c'est une singulière chose que tout cet amphigouri qui forme une partition, ce grand nombre d'instrumens, l'harmonie qui doit régner entre leurs accords. Les artistes ont établi à cet égard des règles fixes; mais pour un homme de génie, pour un virtuose, tout cela est par trop insipide, par trop ennuyeux. D'ailleurs, pour se mettre en respect vis-à-vis de chacun, ce qui est la règle de conduite la plus utile en toute chose, on n'a qu'à se faire passer pour compositeur, cela suffit. Ainsi, toutes les fois qu'après avoir chanté un air d'un compositeur présent, j'avais été vivement applaudi, et que l'assemblée était sur le point de reporter une partie de ses éloges sur l'auteur, avec un de ces regards sombres et profonds que je sais si bien prendre, ma physionomie étant des

plus expressives : — Eh ! vraiment, m'écriai-je d'un air d'insouciance, il est temps que j'achève mon opéra. — Ces paroles excitaient de nouveau l'admiration universelle et faisaient entièrement oublier le compositeur, qui avait réellement terminé le sien. En général, il sied fort bien à l'homme de génie de se faire valoir le plus qu'il peut; il ne doit pas dissimuler combien toutes les productions de l'art lui paraissent mesquines et misérables auprès de ce qu'il pourrait créer, pourvu qu'il y fût disposé et que les hommes fussent dignes de jouir de ses travaux. Le mépris absolu des efforts des autres, la conviction intime de surpasser de beaucoup tous ceux qui travaillent en silence et qui ne prônent pas leurs ouvrages, l'admiration que l'on éprouve pour tout ce que notre talent produit sans le moindre effort, voilà les signes

infaillibles auxquels on reconnaît un génie exercé. Grâce au ciel, chaque jour, que dis-je, chaque heure je les remarque dans ma personne.

Tu peux maintenant te faire une idée, ma douce amie, de l'état de béatitude que je dois à la haute culture de mes facultés. Mais je ne dois rien te cacher de ce qui oppresse mon cœur. Pourquoi ne t'avouerai-je que parfois certains appétits viennent me prendre à l'improviste et m'arrachent au bonheur dont je jouis. Ciel! quelle puissante influence la première éducation n'exerce-t-elle pas sur toute la vie! On a bien raison de dire qu'il est difficile de se défaire de ce que l'on a sucé avec le lait maternel! Combien mes courses dans les montagnes, dans les forêts me sont devenues funestes! Dernièrement je me promenais, dans un costume fort élégant, avec quelques-

uns de mes amis dans le parc; tout-à-coup nous nous trouvons devant un noyer magnifique, d'une belle venue, touchant presque le ciel; un désir irrésistible me saisit, je perds la tête... en deux ou trois bonds je suis au haut de l'arbre, et je me balance sur les branchages, cherchant à attraper des noix. Un cri d'étonnement échappé à mes amis accompagna ma téméraire escapade. Lorsque, revenant à moi, je me rappelai que l'éducation distinguée que j'avais reçue ne me permettait pas de faire de pareilles extravagances, je me hâtai de descendre. — Peste! me dit un jeune homme qui m'estime beaucoup, que vous avez d'agilité dans les jambes! — J'étais confondu de honte. De même il m'est souvent impossible de résister à l'envie de montrer mon adresse à lancer des projectiles. Figure-toi que récemment, à un

souper, cette envie devint tellement violente que je jetai tout d'un coup une pomme sur la perruque du conseiller de commerce, mon ancien patron, qui était assis à l'autre bout de la table; ce qui a failli me causer les plus grands désagrémens. — Toutefois, j'espère qu'avec le temps je parviendrai à me purger de plus en plus de ce levain de l'état de barbarie où j'étais autrefois.

Si tu n'es pas encore assez avancée dans tes études pour pouvoir lire cette lettre, que les nobles et vigoureux caractères tracés par la main de ton ami t'encouragent à apprendre à lire, enfin que le contenu de ma missive t'enseigne les moyens d'atteindre au calme, au bien-être intérieur que nous donne ce haut perfectionnement moral, fruit de nos facultés intellectuelles et du commerce des sages avec les savans.

— Adieu, mille fois adieu, ma douce amie!

Doute de la clarté du soleil;
Doute de la lumière des étoiles;
Doute si la vérité peut mentir;
Mais ne doute point de mon amour *.

Ton fidèle ami jusqu'à la mort,

MILO,
Autrefois singe, actuellement artiste et homme de lettres.

* Shaksp.

De Sacchini et de ce qu'on nomme *l'effet* en musique.

Dans le Dictionnaire des artistes de Gerber, on raconte du célèbre Sacchini ce qui suit : Sacchini, se trouvant un jour à dîner chez M. Lebrun, célèbre clarinette à Londres, on répéta en sa présence le reproche que les Alle-

mands et les Français font quelquefois aux compositeurs italiens de négliger les modulations dans leur musique. « Nous modulons dans la musique religieuse, dit-il; l'attention, n'étant pas distraite par le spectacle, peut suivre à l'église les variations des tons liés entre eux avec art; au théâtre, il faut du naturel et de la simplicité : il faut plutôt toucher qu'étonner et se rendre intelligible aux oreilles les moins exercées. L'artiste qui varie ses mélodies sans changer de ton, montre plus de talent que celui qui le change à chaque instant. »

Ce jugement de Sacchini nous fait connaître la tendance générale de l'opéra italien, tendance qui, dans le fond, est restée la même de nos jours. Les Italiens n'ont pas su comprendre que dans un opéra les paroles, l'action et la musique doivent former un

tout, et que ce tout indivisible doit agir dans son ensemble sur le spectateur. A leurs yeux, la musique n'est que la compagne accidentelle du spectacle; là, où ils la produisent comme art indépendant, ce qui arrive rarement, elle agit toute seule, sans le secours d'aucun autre art. De là vient que, relativement au développement de l'action, la musique d'un opéra italien reste une et sans lenteur; elle ne s'élève, elle ne déploie tous ses moyens que dans les morceaux chantés par la *prima donna* ou par le *primo huomo*. Et dans ces morceaux même, l'essentiel est de faire paraître le chant, et même le talent des chanteurs dans son plus grand éclat, sans tenir compte de la situation.

Sacchini éloigne de l'opéra ces motifs vigoureux ou pathétiques qui, selon lui, ne doivent se faire entendre qu'à

l'église. Au théâtre, il lui faut des émotions douces qui ne fassent qu'effleurer l'âme; il ne veut point y exciter l'étonnement, mais attendrir, comme si, de sa nature, l'opéra, par la réunion du langage *individualisé* avec la langue générale de la musique, ne devait point s'attacher à remuer l'âme dans ses plus intimes profondeurs. Enfin, Sacchini, par la simplicité la plus nue, ou plutôt par la monotonie de ses accords, veut se mettre à la portée des oreilles les moins exercées: mais le grand art ou plutôt le véritable art du compositeur consiste précisément à savoir toucher, à émouvoir tous ses auditeurs, selon que la situation l'exige; bien plus, il faut même qu'il amène lui-même la situation aussi bien que le poète. Les ressources inépuisables que possède la musique sont à la disposition du composi-

teur; il les met en usage à son gré, selon que la situation l'exige.

Ainsi, la modulation la plus savante, la transition la plus imprévue, placées à propos, seront comprises par l'auditeur le plus étranger à l'art musical : il n'en appréciera pas la construction technique, ce qui importe fort peu, mais l'effet dramatique le saisira puissamment. Dans *Don Juan*, la statue du commandeur fait entendre son terrible « oui » en *ré*; le compositeur prend ce *ré* comme la tierce de *fa*, et module en *fa dièze*, ton dans lequel commence Léporello. Le mécanisme de cette transition échappera aux profanes, qui n'en seront pas moins frappés d'épouvante avec Léporello, et le musicien le plus habile, dans ce moment de commotion profonde, oubliera tous ces détails techniques; l'échafaudage qui lui a servi à atteindre les hauteurs de l'art

s'est écroulé pour lui dès long-temps, et il se rencontre au même point avec le profane.

La vraie musique d'église, celle qui accompagne les rites du culte, ou qui est plutôt un culte elle-même, est une musique surhumaine, une langue divine. Les pressentimens de l'Être-Suprême, que les accords sacrés éveillent dans l'âme de l'homme, sont l'Être-Suprême lui-même qui, du haut des régions sublimes de la croyance et de l'amour divin, se fait entendre dans la musique. Les paroles qui accompagnent le chant ne sont qu'accidentelles; aussi ne renferment-elles, la plupart du temps, que des indications métaphoriques, comme, par exemple, dans la messe. Brisant les chaînes de la vie matérielle, nous avons purifié notre âme du levain du mal, qui engendrait les passions; la douleur elle-même se résout

en élancemens fervens vers la vie éternelle. Or, ne s'en suit-il pas évidemment que les modulations simples, qui portent en elles l'expression d'une âme déchirée en proie aux angoisses, doivent être proscrites de l'église, où elles ne font que nous distraire et nous préoccuper du souvenir des vanités de ce monde? L'arrêt de Sacchini doit donc être pris à rebours, quoiqu'à la vérité, comme il parle expressément des compositeurs de son pays, et que c'était sans doute aux anciens *maëstri* qu'il songeait, on soit fondé à croire que par modulation il entendait la richesse de la matière harmonique, l'harmonie qui abonde dans la musique religieuse des Italiens. Il est probable qu'il changea plus tard d'avis au sujet de la musique dramatique quand il eut entendu les opéras de Gluck à Paris; sans cela il n'eût pas écrit la scène de malédic-

tion dans *OEdipe à Colone*, scene si vigoureuse et d'un effet si terrible.

Ce fut dans les ouvrages de Gluck que se montra pour la première fois, dans tout son jour, cette vérité : que les paroles, l'action et la musique d'un opéra doivent fournir un tout harmonieux. Mais quelle vérité n'est pas quelquefois faussement comprise et ne donne pas lieu aux plus singuliers erremens! Quels chefs-d'œuvre n'ont pas inspiré à d'aveugles imitateurs les productions les plus ridicules! Les ouvrages sublimes du génie apparaissent aux esprits faibles, incapables de les saisir dans leur ensemble, comme un tableau déformé; et ce sont les traits épars de ce tableau que l'on blâme et que l'on imite. Werther engendra les sentimentalités larmoyantes du temps. Grâces au Goetz de Berlichingen, nous eûmes cette foule de cuirasses gros-

sières et vides d'où retentirent les voix creuses de la probité rude et inculte et de l'extravagance poétique en prose. Goëthe lui-même a dit, dans le troisième volume de ses Mémoires, que l'influence de ces deux productions avait été toute matérielle. Il en fut de même des œuvres de Gluck et de Mozart; la révolution qu'ils produisirent, abstraction faite du texte et à ne considérer que les effets musicaux, fut purement matérielle. On ne vit que les matériaux qui avaient servi à la construction de l'édifice musical, on n'aperçut pas le génie qui les avait mis en œuvre. On attribua l'effet prodigieux des ouvrages de Mozart à ses modulations si diverses et si frappantes, et surtout au fréquent usage des instrumens à vent: de là vient cette instrumentation surchargée, ces modulations bizarres et sans motif dont on

a tant abusé depuis. Dès-lors, l'effet fut le cri de ralliement des compositeurs, le seul but de tous leurs efforts; mais ce sont précisément ces efforts qui démontrent que l'effet est absent, et qu'il n'arrive pas au gré du compositeur, qu'il ne se montre pas disposé à se trouver là où le compositeur voudrait le rencontrer. En un mot, pour nous toucher, pour nous émouvoir puissamment, il faut que l'artiste lui-même soit puissamment ému : pour écrire des compositions d'un grand effet, il faut savoir s'emparer avec une force supérieure de ce que l'inspiration nous révèle au moment de l'extase, et l'enchaîner aux hiéroglyphes de tons — les notes. — Si donc un jeune artiste demande comment il doit s'y prendre pour composer un opéra *à effet*, on peut lui répondre : « Lis ce poëme, saisis les paroles avec toute la force de

ton esprit, pénètre dans les différentes situations avec toute la puissance de ton imagination; tu vis dans les personnages du drame; c'est toi qui es le tyran, le héros, l'amante ; tu ressens la douleur, les transports de l'amour, la honte, la crainte, l'horreur, les tourmens indicibles de la mort, les joies de la béatitude éternelle; tu espères; tu t'abandonnes à la colère, à la rage, au désespoir; ton sang brûle dans tes veines, tes artères battent avec violence ; aux flammes de l'inspiration, qui inondent ton âme, s'allument les tons, les mélodies, les accords, et le poëme s'épanche du fond de ton âme et se produit au dehors dans le langage merveilleux de la musique. L'étude de l'harmonie et des ouvrages des grands maîtres, de fréquens essais de composition te mettent peu à peu à même de percevoir dis-

tinctement ta musique intérieure; bientôt aucune mélodie, aucune modulation, aucun instrument ne t'échappera, de façon qu'avec l'effet tu obtiens en même temps les moyens, que tu emprisonnes comme des esprits soumis à ta puissance dans le livre magique de la partition. Il est vrai que tout cela revient à peu près à te dire : — Aie la bonté, mon cher, d'être un homme de génie; le reste se trouvera facilement. Mais il en est ainsi, il ne peut en être autrement.

Toutefois, il peut se faire que quelques artistes étouffent l'étincelle qu'ils portent en eux; que, se défiant de leurs propres forces, rejetant la pensée qui a germé dans leur sein, ils s'attachent à profiter avec une anxiété minutieuse de tout ce qui leur aura paru grand, sublime, pathétique dans les œuvres des grands maîtres, et qu'ils tombent

ainsi dans l'imitation de la forme, qui ne crée jamais l'esprit, l'esprit se créant toujours lui-même sa forme. Les directeurs de théâtre, qui, pour me servir d'une expression de coulisses, veulent que le public s'entasse sur les banquettes, et crient sans cesse : « De l'effet! il nous faut de l'effet; » les exigeances de certains connaisseurs blasés pour qui le poivre n'est pas assez poivré, poussent souvent le compositeur, dans un moment de désespoir, à chercher à surpasser, s'il est possible, l'effet des ouvrages des maîtres, et c'est ainsi que naissent les compositions bizarres dans lesquelles les inspirations heurtées, les accords de tous les instrumens à vent possibles, se succèdent sans motif, c'est-à-dire sans que la situation les indique, et roulent pêle-mêle comme des couleurs qui ne se coordonnent jamais en tableau. Le

compositeur ressemble à un homme ivre de sommeil que de violens coups de marteau réveillent à chaque instant et qui retombe toujours dans sa léthargie. De pareils artistes sont singulièrement surpris de voir que, malgré tout le mal qu'ils se sont donné, leur œuvre est loin de produire l'effet qu'ils en attendaient, et ils ne se figuraient certainement pas que la musique créée par leur génie individuel, qui jaillissait du fond de leur cœur, et qui leur semblait trop simple, trop nue, eût peut-être agi plus énergiquement sur leurs auditeurs. Enchaînés par une admiration pusillanime, ils n'avaient pu s'élever à la véritable intelligence des chefs-d'œuvre qu'ils avaient pris pour modèles; ils n'en avaient pris que les formes extérieures, croyant y trouver un moyen infaillible de produire l'effet désiré. Mais, comme il a déjà été

dit plus haut, c'est l'esprit seul qui, disposant en toute liberté et à son gré de ses moyens, exerce dans les belles créations une puissance irrésistible; ce n'est qu'autant qu'il est sorti vivant de l'âme de l'artiste que le poëme pourra pénétrer dans l'âme de l'auditeur.

L'esprit ne comprend que le langage de l'esprit.

Il est donc impossible d'établir des règles d'après lesquelles on puisse produire de l'effet par la musique : néanmoins quelques avertissemens peuvent remettre sur la bonne voie le compositeur qui est en désaccord avec lui-même, et que de fausses lueurs ont égaré.

Le premier et le plus important moyen qu'emploie la musique, c'est la mélodie : elle saisit l'âme humaine avec une puissance magique. On ne saurait

trop répéter que sans mélodies expressives, *chantantes*, les plus brillans accords des instrumens ne sont qu'une vaine parure sur un cadavre, qui, comme dans la *Tempête* de Shakspeare, n'agit que par une ficelle et n'excite que l'admiration du stupide vulgaire. Rien ne désigne mieux le véritable caractère de la mélodie, prise dans le sens le plus élevé, que l'épithète : « *chantante*. » La mélodie, en effet, est un chant; elle doit surgir librement et sans effort de l'âme humaine, qui est elle-même l'instrument qui fait résonner les sons les plus merveilleux, les plus mystérieux de la nature. La mélodie, qui n'est pas *chantante* dans ce sens, ne peut être qu'une suite de tons isolés qui s'efforcent en vain de devenir musique. On ne saurait croire combien, dans ces derniers temps, l'impulsion donnée par les ouvrages

d'un *maëstro* qu'on a mal compris — Chérubini — a fait négliger la mélodie. La manie de vouloir toujours être original et frappant a donné naissance à quantité de poëmes musicaux tout-à-fait dénués de chant. D'où vient que les productions si naïves des anciens compositeurs italiens, avec un simple accompagnement de basse, touchent et élèvent l'âme? La cause n'en est-elle pas uniquement dans le chant magnifique, vraiment *chantant*, qui les distingue? En général, le chant est une propriété incontestée de cette nation, si éminemment musicale. L'Allemand, quoiqu'il se soit élevé à l'intelligence supérieure, ou plutôt à la véritable intelligence de l'opéra, fera bien de se familiariser de toute manière avec les compositeurs italiens, afin qu'ils ne dédaignent pas de féconder son génie par leur puissante musique, et d'y al-

lumer le feu inspirateur de la mélodie. Mozart, ce grand maître, nous offre un magnifique exemple de cette alliance intime; son génie s'était embrasé aux flammes du chant italien. Quel compositenr a jamais écrit une musique plus chantante? Chacune de ses mélodies, même quand elle est dépouillée du prestige de l'orchestre, entre profondément dans le cœur, et cela suffit pour expliquer l'effet prodigieux de ses compositions.

Quant aux modulations, elles ne doivent être mises en usage que quand la situation les amène naturellement : elles dépendent des différentes émotions qui agitent l'âme successivement. De même que ces émotions sont tour à tour douces, fortes, violentes, qu'elles germent et se développent peu à peu, ou fondent sur nous à l'improviste, de même le compositeur, en qui la

science des tons est innée et à qui l'étude technique a seulement donné la conscience raisonnée de ce don merveilleux de la nature, le compositeur, dis-je, s'attachera à prendre tantôt des tons homogènes et tantôt des tons distincts, par des transitions tour à tour brusques ou lentes et insensibles. L'homme de génie ne songe nullement à frapper par un art *artificiel*, qui tue l'art véritable; il ne fait que noter les tons dans lesquels, en ses momens d'inspiration, il a traduit les diverses situations du poëme; libre après aux arithméticiens musicaux d'opérer sur ses productions. Il serait trop long de disserter sur la science des tons, telle qu'elle est fondée sur notre organisation intérieure, et de faire voir qu'en creusant plus avant on découvre des lois mystérieuses qui ne se trouvent point dans les livres : pour me borner

ici à un seul exemple, je ferai remarquer que les accords — sons grêles — ne saisissent profondément qu'autant qu'entre les diverses espèces de ton, quelque hétérogènes qu'elles paraissent, il existe une relation intime qui s'est révélée à l'esprit du compositeur, comme dans le passage du *duo* de *Don Juan* cité plus haut. Il en est de même des accords harmoniques dont on s'est tant moqué à cause de l'abus qu'on en fait, et dont l'effet souvent prodigieux ne saurait être révoqué en doute. Il semble qu'un lien secret, sympathique, unisse parfois les sons les plus étrangers les uns aux autres, et qu'au contraire les tons qui ont le plus d'affinité entre eux soient séparés par une idiosyncrasie invincible. La modulation la plus fraternelle, la plus fréquente, celle de la tonique dans la dominante, *et vice versâ*, nous paraît

parfois inattendue, étrange, d'autrefois insipide, insupportable.

L'instrumentation entre sans doute pour beaucoup dans l'effet étonnant que produisent les créations des hommes de génie; mais il est à peu près impossible d'établir une seule règle à cet égard; cette partie de l'art musical est enveloppée d'une nuit mystérieuse. Chaque instrument porte, vu la diversité de ses effets dans certains airs, cent autres instrumens en lui, et c'est une ineptie de penser que la coopération de tous les instrumens soit absolument nécessaire pour produire des accords puissans et vigoureux. Un seul son, soutenu de tel ou tel instrument, suffit quelquefois pour nous causer un tremblement intérieur. Dans les opéras de Gluck bon nombre de passages en offrent des exemples bien frappans; et, pour bien se pénétrer de la

diversité d'effet dont chaque instrument est susceptible, on n'a qu'à se rappeler quels effets opposés Mozart tire du même instrument, par exemple, de l'*oboë*. Nous devons nous borner à de simples indications. Dans l'âme du compositeur — pour rester dans la comparaison établie plus haut entre la peinture et la musique — le poëme musical apparaîtra comme un tableau achevé dont l'intuition lui fera trouver cette perspective exacte, sans laquelle il n'est point de vérité. A l'instrumention appartiennent aussi les diverses figures des instrumens d'accomcompagnement. Combien de fois une figure en harmonie avec la situation du moment n'élève-t-elle pas la vérité de l'expression au plus haut degré de vigueur ! Ne nous sentons-nous pas profondément émus par la figure en octaves du second violon et de la viole de

Mozart dans l'air : *Non mi dir bel idol mio art*? Les figures doivent venir naturellement, et rester simples et vraies. Les vives couleurs du poëme musical en font ressortir les plus petits détails, et tout ornement étranger ne peut que les défigurer : le choix des tons, le *forte* et le *piano*, dépendent également du caractère de la situation, et doivent être employés dans le seul but de mettre plus de variété dans la partition et avec tous les autres moyens d'expression dont le musicien dispose.

Pour consoler l'artiste découragé qui hésite, qui court après l'effet, on peut lui dire hardiment que l'intelligence entière des ouvrages des maîtres de l'art finira par le mettre en un rapport mystérieux avec l'esprit de ces grands hommes, que le contact de leur génie enflammera la force qui sommeillait en lui, com-

muniquera une vie nouvelle à son âme engourdie, et que bientôt il saura distinguer la musique intérieure de son âme : ses études, ses connaissances techniques lui fourniront les moyens de fixer cette musique, qui sans cela passerait sans laisser de traces. L'enthousiasme qui a produit son ouvrage retentira en échos merveilleux dans l'âme des auditeurs, et ils goûteront à leur tour cette délicieuse ivresse qui inondait l'âme du compositeur dans ses momens d'inspirations. C'est là l'effet que doit produire tout poëme musical sorti de l'âme de l'artiste.

Le parfait Machiniste.

Du temps que j'étais directeur de l'Opéra à ***, il me prenait souvent fantaisie de visiter le théâtre. Je m'occupais beaucoup de décors et de machines; je méditais sur tout ce qui s'offrait à mes regards. Je consignerais volontiers

le résultat de mes réflexions dans un petit traité spécial sous le titre de: *Le parfait machiniste, par Jean Kreisler, etc.*, à l'usage et au profit des décorateurs, des machinistes et du public. Mais le temps émousse la volonté la plus énergique, et, supposé même que j'aie un jour le loisir de composer un ouvrage d'une telle importance, qui sait si je serai d'humeur à l'entreprendre? Par conséquent, pour sauver de l'oubli les principes fondamentaux, les idées essentielles, sur lesquels repose la merveilleuse théorie dont je suis l'inventeur, je me suis décidé à exposer un resumé rapide de mon système, m'en rapportant du reste au vieil adage latin : *Sapienti fat.*

En premier lieu, je suis redevable à ce séjour que j'ai fait à *** d'avoir été guéri complètement de quelques erreurs dangereuses dans lesquelles

j'étais tombé, d'avoir perdu entièrement l'estime presque puérile que j'avais eue pour certaines personnes qui, jusque-là, m'avaient paru des hommes de génie, des grands hommes. Ce qui contribua le plus à ma guérison, ce fut, outre ma diète intellectuelle forcée, mais très-salutaire, l'usage fréquent de l'eau pure et claire que l'on trouve à ***, et qui jaillit ou s'épanche plutôt à petit bruit d'un grand nombre de sources, surtout aux environs du théâtre.

C'est ainsi que je ne puis me rappeler sans rougir le profond respect que je nourrissais pour le décorateur et pour le machiniste du théâtre de R..... Tous deux partaient du principe le plus faux. Ils prétendaient que les décors et les machines devaient coopérer à l'effet du drame; que, par suite de l'accord entre les décorations et la

pièce, le spectateur se sentait transporté, même sur des ailes invisibles, par de là les limites de la scène, dans les régions fantastiques de la poésie; que, pour détruire toute illusion, il n'était pas besoin d'une décoration sans rapport avec l'intention du poete; qu'il suffisait pour cela d'un arbre placé mal à propos, d'un bout de corde pendant en travers de la scène.

Ils prétendaient, en outre, que c'était une tâche singulièrement difficile que de maintenir le spectateur dans l'illusion que doit produire le théâtre, en dérobant à ses regards le mécanisme des machines, de donner aux décors cette noble simplicité, les proportions grandioses qui empêchent d'établir une comparaison fâcheuse entre la grandeur des personnages et la scène sur laquelle ils apparaissent. Aussi, disaient-ils, les poètes eux-mêmes, qui

se prêtent si facilement aux prestiges de l'imagination, ont-ils crié plus d'une fois aux machinistes : — Croyez-vous donc que vos planches peintes, vos montagnes, vos palais en toile, puissent nous faire illusion un seul instant, quelque vaste que soit l'espace dont vous disposiez?

Ils reprochaient aux peintres et aux architectes de négliger entièrement le côté poétique de leur travail, soutenant que, grâce aux vues étroites, à la maladresse de ces messieurs, les plus grands théâtres se trouvent rabaissés au rang de misérables tréteaux. Aussi les profondes et noires forêts du décorateur de R..., ses colonnades s'étendant à perte de vue, ses cathédrales gothiques étaient-elles d'un effet merveilleux : on ne songeait, en les voyant, ni à la toile ni à la peinture. Les tonnerres souterrains du machiniste, ses

éclairs remplissaient l'âme d'horreur et d'épouvante; ses *vols* glissaient dans les airs comme des vapeurs légères.

Hélas! dans quelles étranges erreurs ces braves gens étaient tombés avec toute leur science! Peut-être, s'ils lisent quelque jour ces lignes, renonceront-ils à leurs erremens, et se convertiront-ils, comme moi, aux saines doctrines! Aussi bien je vais m'adresser directement à eux et leur communiquer mes idées sur le genre de réprésentations théâtrales qui est plus particulièrement du ressort de leur art, c'est-à-dire sur l'opéra. A la vérité, c'est au machiniste que je m'adresse spécialement: toutefois, mes observations ne seront pas sans quelque utilité pour le décorateur.

« Messieurs,

» Il est un fait que je dois signaler à votre attention, si toutefois vous n'avez déjà fait cette remarque vous-mêmes; c'est que les poètes et les compositeurs conspirent contre le public. Ces messieurs ne visent à rien moins qu'à emporter le spectateur loin du monde réel dans lequel, après tout, il se trouve fort à l'aise; et lorsqu'ils sont parvenus à l'isoler, à l'arracher à tout ce qu'il connaît, à tout ce qu'il aime, ils s'attachent à le tourmenter par toutes sortes de passions, d'émotions violentes qui portent le plus grand préjudice à la santé. Il faut qu'il rie, qu'il pleure, qu'il s'effraie, qu'il soit saisi de crainte ou d'horreur au gré de leurs caprices; en un mot, il faut, comme dit le proverbe : *qu'il danse d'après leur flûte.* Malheureuse-

ment ils ne réussissent que trop dans leurs criminelles tentatives. Les combinaisons funestes de leur art ont produit plus d'une fois les effets les plus déplorables. Plus d'un spectateur a cru à la réalité des chimères enfantées par leur imagination, ne tenant aucun compte de ce que les auteurs chantaient au lieu de parler tout simplement comme d'autres honnêtes gens. Combien de jeunes filles qui, au retour de l'Opéra, n'ont pu, toute la nuit, se débarrasser la tête de toutes ces visions enivrantes que le poète et le compositeur avaient fait apparaître à leurs yeux comme par enchantement, qui en on été tellement obsédées pendant plusieurs jours consécutifs qu'il leur était impossible de venir à bout de leur tricot ou de leur broderie ! Or, comment porter remède à ce désordre? comment faire pour que le

spectacle devienne une récréation raisonnable, que tout s'y passe dans les règles et le plus tranquillement possibles, qu'aucune passion, qui puisse nuire au corps ou à l'âme, n'y soit soulevée? Qui produira cette réforme? ce ne sera personne autre que vous, messieurs; c'est à vous qu'est réservée cette tâche glorieuse. Luttez en commun contre le poète et le compositeur, dans l'intérêt de l'humanité; combattez vaillamment; les armes ne vous manquent pas, la victoire ne pourra vous échapper. Le principe dont vous devez partir dans tous vos travaux, c'est guerre au poète et au compositeur! Déjouez leurs manœuvres funestes, qui ont pour but de fasciner le spectacle par leurs créations prestigieuses et de l'enlever au monde de la réalité; autant ils s'efforceront de faire oublier au spectateur qu'il est au théâ-

tre, autant vous vous attacherez à le lui rappeler. Ce que je viens de dire ne suffit-il pas pour vous faire comprendre ma pensée? est-il besoin que je m'explique plus clairement? — Quoi qu'il en soit, je sais fort bien que vous êtes tellement encroûtés dans votre système, que même au cas où vous reconnaîtriez la vérité de ce que j'avance, vous n'auriez pas sous la main les moyens les plus vulgaires d'atteindre le but que je vous signale. Il faut donc que je vous mette sur la voie. Ainsi, vous ne sauriez croire, par exemple, quel effet irrésistible produit souvent une coulisse formant disparate avec le reste de la scène. Qu'un fragment de salon apparaisse dans une sombre caverne, la *prima donna* aura beau se plaindre de sa captivité, le spectateur rira de ses accens les plus déchirans; il se rappellera à l'instant que le régisseur n'a

qu'à sonner pour faire disparaître la prison et la remplacer par le riant salon qui se trouve derrière. Il est un moyen plus puissant encore : ce sont les fausses sorties, les toiles de fond que l'on aperçoit par les murs du théâtre; elles ôtent aux décors ce que l'on appelle la vérité, qui, dans le fond, n'est ici que le plus insigne mensonge. Toutefois, il est des cas où le poète et le compositeur savent tellement étourdir les spectateurs par la puissance infernale de leur art, qu'ils ne font aucune attention à tous les inconvéniens, que hors d'eux-mêmes, ravis en extase, ils se croient transportés dans des régions inconnues et se livrent tout entiers aux jouissances enivrantes du fantastique. Ceci a lieu principalement dans les grandes scènes accompagnées de chœur. Dans cette position désespérée, il vous reste un stratagème qui

vous réussira toujours. Vous n'avez qu'à faire descendre, au milieu d'un chœur lugubre, groupé dans le moment le plus pathétique autour des personnages principaux, une toile de fond qui répandra la consternation parmi les acteurs et les forcera à se disperser de côté et d'autre, en sorte que ceux qui se tiennent dans le fond soient coupés des personnages qui occupent l'avant-scène. Je me souviens d'avoir vu ce moyen pratiqué dans un ballet : il fut d'un bel effet, quoiqu'on ne l'eût point employé avec toute l'exactitude désirable. C'était au moment où la *prima bellerina* exécutait un fort beau *solo*; le chœur des figurans s'était rangé de côté; la danseuse se trouvait au fond du théâtre dans une attitude superbe. Les spectateurs applaudissaient avec fureur et poussaient des cris d'enthousiasme : tout à coup

s'abaisse une toile de fond qui dérobe la *bellerina* aux regards du public. Malheureusement c'était un appartement avec une grande porte dans le milieu, par laquelle la danseuse rentra aussitôt d'un pas léger, sans se déconcerter aucunement pour continuer son solo : après quoi l'on fit lever la toile de fond, à la consolation des figurans, ce qui peut vous apprendre que la toile de fond ne doit pas avoir de porte. Du reste, il faut qu'elle forme le contraste le plus choquant avec l'ensemble de la décoration. Dans un désert entrecoupé de rochers, la perspective d'une rue fait très-bien; une forêt obscure rendra de bons services au milieu d'un temple. Une coulisse menaçant de tomber ou tombant en effet sur la scène vous seront également utiles, surtout au milieu d'un monologue ou d'un air de bra-

voure ; car, indépendamment de ce que, par là, l'attention du spectateur est entièrement distraite de la situation du personnage, *la prima donna* ou le *primo huomo*, qui viennent de courir le danger d'être grièvement blessés, excitent au plus haut degré l'intérêt du public. Que tous les deux chantent faux ensuite, on dira : Le pauvre homme! la pauvre femme! c'est l'effet de la peur qu'ils viennent d'avoir! et on les applaudira à outrance. Pour faire disparaître aux yeux des spectateurs ce personnage dramatique et ne plus leur laisser voir que la personnalité de l'acteur, on peut aussi faire écrouler les échafaudages qui se trouvent sur la scène. Je me rappelle qu'un soir, dans *Camille*, l'allée et l'escalier qui conduisaient au souterrain s'affaissèrent tout-à-coup sous les pas des personnes qui accouraient au secours de Camille :

et le public de pousser des cris, de plaindre les acteurs; et lorsqu'on eut annoncé que personne n'avait été blessé, avec quel intérêt on écouta la fin de l'opéra! Il est vrai que cet intérêt ne se portait plus sur les personnages de la pièce, mais seulement, comme cela devait être, sur les acteurs, qui venaient d'éprouver une si grande terreur. Il serait injuste de faire courir des dangers aux acteurs derrière les coulisses; dès que le public n'en est plus témoin, l'effet en est perdu : aussi il faut que les maisons, les balcons du haut desquels les acteurs ont à parler aient le moins d'élévation possible, afin que l'on n'ait besoin ni d'une longue échelle ni d'un échafaudage bien haut pour y monter. Ordinairement, celui qui vient de parler par la fenêtre entre ensuite sur la scène par la porte. Pour vous prouver combien je

suis empressé de mettre toute mes connaissances à votre disposition, je vous indiquerai les dimensions d'une telle maison avec porte et fenêtres, telles que je les ai prises sur le théâtre de R....

Hauteur de la porte, cinq pieds.

Intervalle entre la porte et la fenêtre, un demi-pied.

Hautenr de la fenêtre, trois pieds.

Jusqu'à la toiture, un quart de pied.

Toit, un demi-pied.

Ce qui fait un total de neuf pieds un quart. Nous avions un acteur d'une taille assez haute : lorsqu'il jouait le rôle de Bartholo, dans *le Barbier de Séville*, il n'avait qu'à monter sur un banc pour regarder par la fenêtre; la porte venant un jour à s'ouvrir, on vit ses longues jambes rouges, et l'on était inquiet de savoir comment il s'y prendrait pour passer par la porte. Ne se-

rait-il pas utile de prendre sur les acteurs la mesure des maisons, portes, châteaux-forts? — On a grand tort d'effrayer les spectateurs par un coup de tonnerre ou de feu, ou par tout autre bruit subit. Je me souviens parfaitement de votre maudit tonnerre, monsieur le machiniste; ses roulemens étaient sourds et terribles, comme s'ils avaient été répercutés par les échos des montagnes : mais à quoi bon? — Ignorez-vous donc qu'une peau de bœuf tendue sur un cadre produit, quand on la frappe à coups de poing, un tonnerre fort agréable? Au lieu d'employer *la machine à canon* ou de décharger un fusil, on n'a qu'à fermer violemment la perte de la garde-robe, cela n'effraiera personne. Pour mettre le spectateur à l'abri de la plus légère émotion de terreur, ce qui est un des plus sacrés devoirs du machi-

niste, je vous indiquerai un moyen infaillible : lorsque dans une pièce on tire un coup de fusil ou que le tonnerre vient à gronder, l'acteur s'écrie ordinairement : « Qu'entends-je! quel bruit! quel vacarme! » — Voici maintenant ce que le machiniste fera : il attendra que ces paroles aient été prononcées, et ensuite il ordonnera de tirer le coup de fusil ou de faire aller le tonnerre. De cette manière, le public sera prévenu d'avance; les ouvriers du théâtre n'auront pas besoin qu'on leur donne un signal; les exclamations de l'acteur ou de l'actrice les avertiront à temps. Dès que le tonnerre aura grondé, l'ouvrier chargé des fonctions de *Jupiter fulgurans*, et qui se tiendra prêt avec sa trompette de fer-blanc, se hâtera de lancer des éclairs. Comme le feu pourrait prendre facilement aux toiles des coulisses, il faudra que cet

ouvrier s'avance assez entre les coulisses pour que le public puisse voir distinctement la flamme, et même la trompette, s'il est possible, et qu'il ne lui reste pas le moindre doute sur les procédés mis en usage pour produire les éclairs. Ce que j'ai dit plus haut des coups de fusil s'applique également aux fanfares des trompettes, etc.

J'ai déjà parlé de vos vols si vaporeux, si aériens, monsieur le machiniste; je vous le demande: comment pouvez-vous vous justifier de vous mettre en si grands frais de méditations et d'art dans le seul but de donner au mensonge l'apparence de la vérité, au point que le spectateur croit involontairement à la réalité de l'apparition mystérieuse qui descend dans une auréole de nuages lumineux? Il est vrai que, même parmi les machinistes, qui partent de principes plus justes, il s'en

trouve qui tombent dans un autre défaut; ils laissent bien apercevoir les cordes qui soutiennent la machine mais elles sont si minces que le public conçoit les plus vives inquiétudes pour la divinité ou pour le génie, et craint de les voir tomber à chaque instant et se casser bras et jambes. Il faut donc avoir soin de suspendre le char de nuages ou la nuée à quatre cordes bien épaisses, peintes en noir, et de les monter ou descendre lentement et par secousses : de sorte que le spectateur, qui, des places les plus éloignées, pourra voir distinctement les mesures de précaution et apprécier leur solidité, se tranquillise sur le voyage aérien de l'acteur.

» Vous étiez fier de vos mers aux ondes bouillonnantes et écumeuses, de vos lacs avec des reflets d'optique; vous croyiez, à coup-sûr, avoir agrandi le

cercle de votre art lorsque vous réussissiez à faire réfléchir dans les eaux du lac les ombres des personnes qui le passent. Je conviens que cette dernière invention vous fit quelques admirateurs : malgré cela, votre tendance était foncièrement fausse, comme je l'ai déjà démontré. Voulez-vous faire un lac, un fleuve, enfin une eau quelconque? voici les procédés qu'il faut mettre en usage : on prend deux planches d'une longueur égale à la largeur du théâtre; on les fait échancrer par la partie supérieure, on y peint de petites ondes bleues et blanches, après quoi on les suspend l'une derrière l'autre à des ficelles, de sorte que la partie inférieure touche légèrement les planches de la scène; on agite ces planches ainsi disposées; le frolement qu'elles produisent en rasant le sol représentera le murmure des eaux.

» Que vous dirai-je des clairs de lune si tristes, si mélancoliques, monsieur le décorateur? Pour peu qu'un machiniste ait d'habileté, il fera un clair de lune avec toute espèce de perspective. On pratique une ouverture de forme ronde dans une planche carrée, on la recouvre d'un morceau de papier; dans une caisse, qui se trouve derrière et qui est peinte en rouge, on pose un flambeau; vous attachez cet échafaudage à deux grosses cordes peintes en noir, et vous avez votre clair de lune.

» Ne serait-il pas conforme à nos intentions, que le machiniste, lorsqu'il verrait le public en proie à une émotion trop violente, fît disparaître sous terre tel ou tel des plus criminels personnages, lui coupant ainsi brusquement la parole et lui enlevant le moyen de pousser le spectateur à de plus grandes extravagances. Du reste,

je ferai remarquer, quant aux trappes, que l'acteur ne doit être mis en péril que dans les cas désespérés où il faut à tout prix sauver le public. Hors ces cas, il faut ménager l'acteur de toute manière, et il ne faut ouvrir la trappe que lorsqu'il se trouve dans l'attitude convenable et en équilibre. Or, comme l'acteur seul peut connaître le moment favorable, c'est à tort que le souffleur donne le signal avec la cloche du second dessous; il faut que l'acteur que des puissances infernales doivent enlever et qui doit disparaître comme un spectre, que le fantôme qui doit s'abaisser sur terre frappe trois ou quatre fois du pied sur le plancher; alors il pourra descendre lentement et en toute sûreté dans les bras des ouvriers qui l'attendent.

» J'espère maintenant que vous m'avez compris : chaque représentation

fournissant mille occasions de lutter contre le poète et le compositeur, vous ne manquerez pas d'agir conformément aux principes qui ont été établis et aux exemples que j'ai cités.

» Quant à vous, monsieur le décorateur, je vous conseillerai encore, en passant, de ne point regarder les coulisses comme un mal nécessaire, mais comme la chose principale, et d'y prendre beaucoup de détails. Dans la perspective d'une rue, par exemple, chaque coulisse devra former une maison saillante de trois à quatre étages, les portes et les fenêtres étant tellement basses qu'on voit clairement qu'aucun des personnages qui paraissent sur la scène, et qui touchent presqu'au second étage, ne peut habiter ces maisonnettes, qu'il n'y a que des Liliputiens qui puissent entrer par ces portes ou regarder par ces fenêtres.

Il est manifeste que le décorateur, en détruisant de cette manière toute illusion, aura atteint sans beaucoup de peine le but auquel doivent tendre tous ses efforts.

» Que si, messieurs, contre mon attente, le principe sur lequel j'ai basé ma théorie des décors et machines, n'obtenait point votre approbation, je vous ferais observer qu'un homme fort estimable l'a déjà exposé, *in nuce*, avant moi. J'entends parler du bon maître tisserand Zettil, qui prétend que, même dans la tragédie éminemment tragique de *Pyrame et Thisbé*, le public doit rester à l'abri de toute exaltation. La seule différence qu'il y a, c'est que maître Zettil veut que le prologue fasse à lui seul la besogne; qu'il doit avertir dès le principe que les glaives ne font aucun mal, que Pyrame n'est point réellement mis à

mort, et que Pyrame n'est point Pyrame, mais le maître tisserand Zettil. Voici ce qu'il dit de Schnock, le menuisier, qui doit représenter un lion; ce sont des paroles d'or que je vous engage à graver dans votre mémoire :

» Il faut qu'on dise son nom, que sa figure puisse être vue à travers le col du lion; lui-même adressera la parole au public par l'ouverture, et s'exprimera à peu près en ces termes : « Mes gracieuses dames, ou bien, mes belles et gracieuses dames, je souhaiterais, ou bien, je vous en prie, ou bien je voudrais vous prier, ne craignez rien, ne tremblez pas ainsi : ma vie pour la vôtre, je donnerais ma vie pour la vôtre, si vous pensiez que je viens ici comme un véritable lion; je n'aurai pitié que de ma peau; je ne suis rien de pareil, je suis un homme comme d'autres hommes : — et puis

qu'il dise son nom, et qu'il déclare hautement qu'il est Schnock, le menuisier *. »

» Je dois supposer que vous vous connaissez en allégories et qu'il vous sera facile de suivre dans votre art la route indiquée par Zettil : l'autorité sur laquelle je me suis appuyé me met à couvert de tout malentendu; je puis donc espérer avoir répandu une bonne semence, d'où surgira peut-être un arbre de science. »

* Shaksp. *Le Songe d'une nuit d'été.*

Lettres de maîtrise de Jean Kreisler.

Mon cher Jean, comme décidément tu veux déserter mon école pour te lancer dans le monde et y vivre à ta guise, il est juste que moi, ton maître, je te glisse dans la poche une lettre de maîtrise,

que tu puisses montrer comme passe-port à toutes les corporations et compagnies musicales. Je pourrais bien le faire sans de plus longs détours, mais en te regardant dans la glace, je sens mon cœur s'attendrir. Je voudrais t'exprimer encore une fois tout ce que nous avons pensé et senti ensemble, lorsque certains momens se présentaient dans le cours de ton apprentissage. Tu sais ce que je veux dire. Mais comme nous avons cela de commun, que dès que l'un de nous deux parle, l'autre ne saurait se taire, il vaudra mieux que j'écrive au moins quelques observations à ce sujet, que tu pourras lire, de temps à autre, à ton avantage et profit.

Hélas! mon cher Jean, qui te connaît mieux que moi! qui a lu au fond de ton cœur comme moi! mon âme s'est refletée dans la tienne. En revanche, je crois que de ton côté tu me

connais parfaitement, et que c'est précisément par cette raison que nos relations furent toujours supportables, quoique nous portassions tour à tour les jugemens les plus divers sur nous-mêmes : tantôt nous nous regardions comme des sages, comme des hommes de génie; tantôt nous nous semblions suffisamment sots et gauches, et même tant soit peu timbrés. — Mon cher élève, en me servant, dans les périodes qui précèdent, du pronom *nous*, je suis tenté de croire que c'est par une modestie vaniteuse que j'ai employé le pluriel, tout en ne parlant que de moi seul, ou plutôt que nous deux nous ne formons qu'un au fond. Renonçons à une si folle idée, — je le répète, mon cher Jean ! — qui te connait mieux que moi, et par conséquent qui est mieux fondé à soutenir que tu as acquis le degré de perfection-

nement nécessaire pour apprendre d'une manière convenable et utile ! Tu possèdes la qualité la plus indispensable pour cela. En effet, tu as tellement exercé ton ouïe que tu peux entendre *de temps à autre le poète caché dans ton intérieur*, pour me servir de l'expression de Schubert *, et que tu ne crois pas que c'est toi seul qui as parlé dans ton âme, et personne autre. — Dans une nuit tiède de juillet, j'étais assis seul sur le banc de mousse dans le berceau de jasmins que tu connais, lorsque le doux et aimable jeune homme que nous appelons Chrysostôme vint à moi et me raconta des choses merveilleuses des premières années de sa jeunesse : « Le petit jardin de mon père, me dit-il, touchait à un bois plein d'harmonie et de chant;

* Schubert, symbolique des songes. — *Note de l'auteur.* —

chaque année un rossignol venait faire son nid sur l'arbre séculaire et majestueux au pied duquel se trouvait une grosse pierre sillonnée de toutes sortes de mousses merveilleuses et de veines rougeâtres. Ce que mon père racontait de cette pierre ressemblait beaucoup à une fable.

« Un jour, il y a de cela de longues années, me dit-il, un homme inconnu, d'une figure et d'un accoutrement bizarres, vint au château du seigneur. Chacun trouvait un air singulier à cet étranger ; il était impossible de le regarder long-temps sans éprouver un frisson intérieur, et malgré cela un charme irrésistible vous forçait à le regarder sans cesse. Le gentilhomme éprouva bientôt pour lui la plus vive amitié, quoiqu'il avouât qu'en sa présence il se sentait parfois mal à son aise, et qu'une horreur glaciale pas-

sait sur son âme lorsque l'étranger lui parlait des régions lointaines et inconnues, des hommes et des animaux extraordinaires qu'il avait vus dans ses longs voyages, et qu'alors ses paroles se perdaient en accens merveilleux, qui exprimaient, sans l'aide de la parole, des choses mystérieuses en sons intelligibles. Personne n'avait la force de se détacher de l'étranger; on ne pouvait se rassasier d'écouter ses récits par lesquels il plaçait, d'une manière inconcevable, des pressentimens confus et obscurs en formes lucides et palpables sous les yeux de l'esprit. Lorsque l'inconnu chantait, en s'accompagnant de la lyre, toutes sortes de chansons merveilleuses dans une langue inconnue, tous ceux qui l'écoutaient se croyaient sous l'influence d'un pouvoir surnaturel; on disait que ce ne pouvait être un homme, que

sans doute c'était un ange qui avait apporté sur la terre les concerts célestes des Chérubins et des Séraphins. L'inconnu enlaça la belle et jeune demoiselle du château dans des liens mystérieux et indissolubles. Comme il lui apprenait à chanter et à jouer de la lyre, bientôt la plus grande intimité s'établit entre eux : souvent, à minuit, l'étranger se glissait près du vieux arbre où la demoiselle l'attendait; alors on entendait de loin leurs chants et les sons expirans de la lyre de l'étranger; mais c'étaient des mélodies si étranges, d'un caractère si sombre, que personne n'osait s'approcher ni trahir les amans. Un matin, l'inconnu avait subitement disparu, et la demoiselle fut cherchée vainement dans le château. Une anxiété cruelle, le pressentiment s'empara du père : il s'élança sur son cheval et courut bride abat-

tue dans la forêt, prononçant à haute voix, dans sa douleur inconsolable, le nom de son enfant. Lorsqu'il arriva près de la pierre où l'étranger s'était si souvent assis à côté de la jeune personne et entretenu avec elle, la crinière du cheval se hérissa, il frémit, sa respiration devint haute et pressée; il fut impossible de le faire avancer; on eût dit qu'il était enchaîné par quelque esprit infernal. Le gentilhomme, croyant que son cheval s'effrayait de la forme bizarre de la pierre, mit pied à terre pour la lui faire franchir, mais l'effroi arrêta soudain les battemens de ses artères, et il resta sans mouvement quand il vit les gouttes de sang qui coulaient abondamment de la pierre. Comme poussés par une puissance invisible, les chasseurs et les paysans qui avaient suivi le gentilhomme écartèrent la pierre avec de

grands efforts, et trouvèrent dessous la pauvre demoiselle percée de nombreux coups de poignard ; près d'elle était la lyre de l'étranger, brisée et écrasée. Depuis ce temps, un rossignol vient tous les ans placer son nid sur cet arbre, et chante à minuit en accords douloureux qui pénètrent au fond de l'âme. Du sang de la jeune fille naquirent toutes ces mousses, ces herbes merveilleuses, de couleurs si bizarres, qui parent maintenant la pierre. Comme j'étais encore tout enfant, mon père m'avait défendu d'aller dans la forêt sans sa permission; mais l'arbre, et surtout la pierre, avaient pour moi un attrait irrésistible. Toutes les fois que la petite porte dans le mur du jardin n'était pas fermée, je m'évadais pour courir près de ma pierre chérie : je ne pouvais rassasier mes yeux en regardant ses mousses et ses

herbes, qui avaient les formes les plus bizarres. Souvent je croyais comprendre les signes, et il me semblait y voir toutes sortes d'histoires aventureuses que ma mère m'avait contées. L'aspect de la pierre me rappelait aussi le souvenir de la belle chanson que mon père chantait presque chaque jour en s'accompagnant de l'épinette, et qui m'attendrissait tellement que j'oubliais tous les jeux de mon âge pour l'écouter les larmes aux yeux; et quand j'entendais cette chanson, mes souvenirs me retraçaient l'image de ces mousses et de ces herbes; de sorte que les plantes et la chanson ne faisaient plus qu'un pour moi et que j'avais de la peine à les séparer dans ma pensée. Vers cette époque, mes dispositions pour la musique se développèrent de jour en jour, et mon père, excellent musicien lui-même, se fit un

devoir de m'instruire avec le plus grand soin ; il espérait faire de moi, non-seulement un virtuose, mais, de plus, un compositeur, parce que j'étais occupé sans cesse à chercher sur le clavecin des accords et des mélodies qui avaient parfois beaucoup d'expression et de liaison entre elles. Mais souvent j'étais sur le point de répandre des larmes amères : dans mon désespoir, je prenais la résolution de ne plus jamais toucher un clavecin, car, lorsque je posais les doigts sur les touches, l'accord que je formais n'était jamais celui que j'eusse désiré produire. Des chants inconnus que je n'avais jamais entendus inondaient mon âme, et il me semblait alors que ce n'était pas la chanson de mon père, mais ces chants qui retentissaient autour de moi comme la voix des esprits qui étaient renfermés dans les mousses de la pierre, et que, si on

les regardait avec amour, les chansons de la jeune fille jailliraient de sa voix mélodieuse. Il arriva, en effet, qu'en contemplant la pierre je tombai dans de profondes rêveries, et qu'alors j'entendais le chant admirable de la jeune fille, qui remplissait ma poitrine d'une douleur ineffable et pleine de volupté; mais quand je voulais chanter ou jouer sur le clavecin ce que je venais d'entendre si distinctement, tout se perdait en sons vagues et confus. Dans mes tentatives puériles, aventureuses, je fermais quelquefois l'instrument, et puis je prêtais l'oreille, espérant que les chants en sortiraient plus distincts et plus beaux, car je savais que les accords y demeuraient comme enchaînés par un pouvoir magique. Bientôt le désespoir me gagna, et lorsque, pour comble de malheur, j'étais obligé de jouer les chansons et les exercices

de mon père, qui m'étaient devenus insupportables, je croyais mourir d'impatience et de dépit. Ainsi il arriva que je négligeai entièrement l'étude de la partie technique de l'art musical, et que mon père, désespérant de mes talens, cessa de me donner des leçons. Plus tard, au Lycée de la ville, je sentis renaître mon goût pour la musique; le talent d'exécution par lequel se distinguaient plusieurs de mes condisciples m'excita à rivaliser avec eux; je me donnais beaucoup de peine, mais plus je réussissais à me rendre maître des moyens mécaniques de l'art, moins je me sentais en état de percevoir de nouveau les accords qui avaient retenti autrefois dans mon âme en mélodies ravissantes. Le maître de musique du Lycée, homme âgé et qui passait pour être profondément versé dans la science du contre-point, m'en-

seignait la basse-continue et l'art de la composition. Il prétendait même pouvoir nous indiquer des procédés pour inventer des mélodies, et j'étais tout glorieux, lorsqu'à force de travail j'avais réussi à trouver un thême qui satisfît à toutes les combinaisons du contre-point. Aussi, lorsque, au bout de quelques années, je retournai dans mon village, je me croyais un musicien accompli; dans ma cellule je trouvai encore le clavecin devant lequel j'avais passé tant de nuits, versant des larmes de dépit; je revis également la pierre merveilleuse; mais éclairé par l'âge, je riai de ma puérile manie de vouloir lire des mélodies dans les mousses. Toutefois, j'allais m'asseoir sous cet arbre avec un charme infini; étendu sur l'herbe, appuyé contre la pierre, tandis que le vent courait en frémissant à travers le

feuillage, j'entendais les douces et ravissantes voix des esprits, mais les mélodies qu'elles chantaient avaient reposé depuis long-temps dans mon sein et se réveillaient alors et devenaient vivantes. Combien tout ce que j'avais composé me parut fade et insipide! Il me semblait que ce n'était pas même de la musique, et que tous mes travaux n'avaient été que des niaiseries, des efforts stériles et sans but. Le rêve ouvrit devant moi son brillant et magnifique empire, et je fus consolé; je vis la pierre, — ses veines rougeâtres s'épanouirent comme des œillets pourpres, dont les parfums devenaient visibles et jaillissaient en rayons lumineux et pleins d'harmonie. Dans les accords prolongés et ondoyans du rossignol, les rayons condensés prenaient la forme d'une femme merveilleuse,

qui à son tour était une musique céleste, enivrante!...... »

L'histoire de notre Chrysostôme renferme, comme tu vois, mon cher Jean, beaucoup d'enseignemens utiles; c'est pourquoi elle trouve naturellement sa place dans la lettre de maîtrise. Du sein des temps inconnus et fabuleux, la puissance mystérieuse qui réveilla son talent exerça une influence visible sur sa vie. — Notre empire n'est pas de ce monde, disent les musiciens, car où trouvons-nous dans la nature le prototype de notre art, comme le peintre et le statuaire? — Le son habite partout; les accords, les mélodies qui parlent le langage sublime du monde intellectuel ne reposent que dans l'âme de l'homme. — Mais de même que le son, l'esprit de la musique n'embrasse-t-il pas toute la nature? Le corps sonore, affecté par des

moyens mécaniques, éveillé à la vie, fait entendre l'expression de son existence, ou plutôt son organisme intérieur se révèle au dehors. Ne se peut-il pas que l'esprit de la musique, éveillé par celui qui est initié à ses mystères, en accens intelligibles pour lui seul, se révèle par l'harmonie et par la mélodie? Le musicien, c'est-à-dire celui qui a la conscience claire et nette de la musique, nage partout dans des flots d'harmonie et de mélodie. Ce n'est pas une vaine image, une allégorie vide de sens, dont se sert le musicien quand il dit que les couleurs, les parfums, les rayons lui apparaissent comme des accords, et que dans leurs harmonies il voit un concert merveilleux. De même que, selon le jugement d'un physicien ingénieux, l'ouïe est la vue intérieure, de même pour le musicien,

la vue devient l'ouïe intérieure, c'est-à-dire la conscience intime de la musique, qui vibre, à l'unisson de son esprit, du sein de tous les corps soumis à ses regards. D'après cela, les émotions subites du musicien, la naissance des mélodies dans son sein, ne seraient autre chose que la perception obscure ou plutôt indéfinissable de la musique secrète de la nature comme principe de la vie ou de toute activité dans la vie : les sons perceptibles de la nature, le frémissement du vent, le bruit des eaux, ne sont d'abord pour le musicien que des accords isolés, puis des mélodies avec accompagnement d'harmonie; avec la perception croît l'énergie de la volonté intime, et alors le musicien ne se trouverait-il pas dans le même rapport avec la nature qui l'environne, que le magnétiseur avec une somnambule, sa volonté

énergique étant la question, que la nature ne laisse jamais sans réponse? Plus la perception, l'intuition est vivante, pénétrante, plus le musicien a de talent pour la composition; l'art de fixer ces émotions comme par une aptitude particulière de l'esprit, de les enchaîner avec certains caractères, est l'art de composer; cet art est le résultat de la culture artificielle des facultés musicales dont le but est de donner la facilité de se représenter ces caractères ou notes sans efforts. Dans le langage individualisé des hommes il existe une alliance si étroite entre le ton et la parole, qu'il n'est point de pensée en nous qui n'ait ses hiéroglyphes—caractères de l'écriture;—la musique est le langage général de la nature, elle nous parle en accords merveilleux, mystérieux; en vain nous

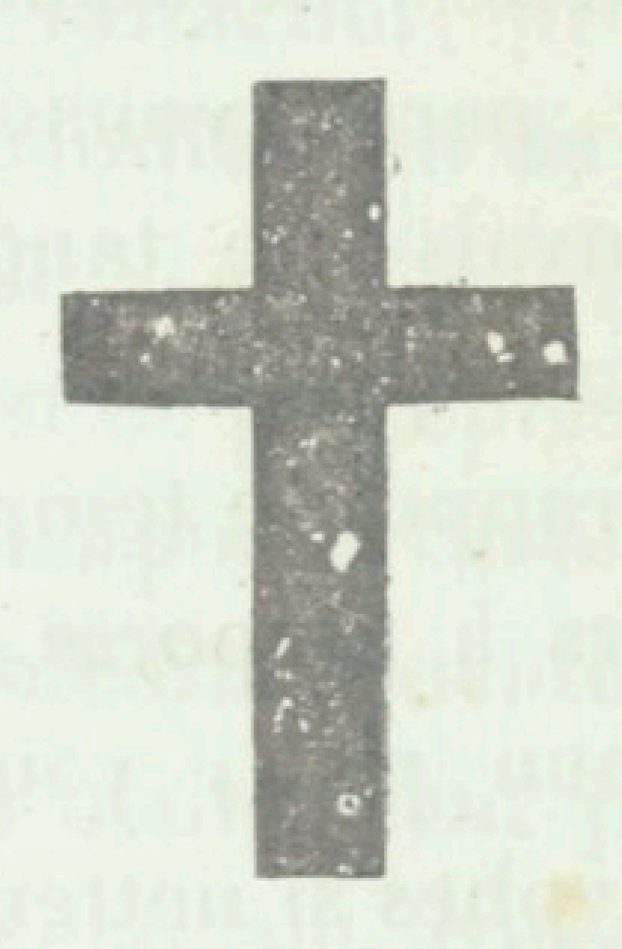
nous efforçons de les fixer par des signes ; les hiéroglyphes que l'art nous apprend à y rattacher, ne nous conservent que l'indication de ce qui s'est révélé à nous.

Avec ce peu de préceptes je te laisse maintenant aux portes du temple d'Isis, afin que tu médites assiduement ; tu comprendras maintenant pourquoi je te crois en état de commencer un cours de musique. Montre cette lettre de maîtrise à ceux qui, peut-être sans le savoir, se trouveront avec toi au seuil du temple ; s'il en est parmi eux qui ne savent que faire de l'histoire du terrible inconnu et de la jeune fille, fais-leur comprendre que l'aventure singulière qui exerça une action si décisive sur la vie de Chrysostôme est une image frappante de la perdition terrestre par la volonté funeste d'une puissance hostile.

Et vous, maîtres et compagnons, qui vous êtes rassemblés aux portes du grand atelier, accueillez mon élève avec amitié, parmi vous, et ne trouvez pas mauvais que tandis que vous vous bornerez peut-être à prêter l'oreille, il frappe de temps à autre en coups légers à la porte. Ne vous fâchez pas non plus, vous qui tracez vos hiéroglyphes si nettement, si proprement, s'il y mêle, par-ci par-là, ses notes confuses de mouches, car c'est précisément la calligraphie musicale qu'il veut apprendre de vous.

Adieu donc, mon cher Jean Kreisler, il me semble que nous ne nous reverrons plus. Si tu ne me retrouves pas parmi les vivans, aie soin, après m'avoir pleuré aussi long-temps qu'Hamlet pleura feu Yorick, de me

faire poser un paisible : « *Hic jacet*, » et cette croix.



Cette croix tiendra lieu de grand sceau pour ta lettre de maîtrise, et ainsi je signe — moi comme toi,

JEAN KREISLER,
Ci-devant maître de chapelle.

CHAPITRE V.

Sur la représentation des drames de Calderon de la Barca en Allemagne.

Les drames de Calderon de la Barca, à l'époque où l'excellente traduction de M. Schlegel les popularisa en Allemagne, y produisirent une sensation extraordinaire : toutefois, l'esprit pro-

fondément romantique de ces drames ne fut compris que par le petit nombre de personnes douées d'une âme vraiment poétique et initiées à cette église invisible et en tous temps triomphante qui milite contre le *trivial*, ennemi naturel de toute poésie. Les partisans du goût alors dominant ne purent à la vérité se refuser à reconnaître la puissance de ce génie, qui formait un contraste accablant avec leur esprit étroit et mesquin; mais ils s'obstinèrent à ne considérer les chefs-d'œuvre que comme une production curieuse d'une époque, où, selon leurs idées, l'art dramatique était encore au berceau. Il ne faut donc point s'étonner qu'aucun directeur de théâtre en Allemagne ne se soit douté que la version de Schlegel, faite de main de maître, eût enrichi le répertoire.

Dès long-temps, l'administration du

théâtre de Weimar avait pris sérieusement à tâche de relever notre scène de l'état d'avilissement où elle est tombée : plus d'une fois elle avait prouvé aux directeurs de nos plus grands théâtres, hommes à vues petites et bornées, qu'on peut tirer un grand parti de quelques productions qui paraissaient tout-à-fait en dehors de notre sphère théâtrale. C'est à Weimar, comme on sait, que fut représenté pour la première fois et avec succès *le Prince constant.* Quelque temps après, le théâtre de Bamberg, qui possède moins de ressources encore que celui de Weimar, se risqua à donner *le Prince constant* et *le Pont de Mantible.* Lors de la mise en scène de ces deux pièces, les habitans de Bamberg les plus distingués par leurs connaissances et leur goût discutèrent long-temps la question de savoir

si l'on pouvait espérer que les drames de Calderon de la Barca seraient goûtés par le public, et lesquelles d'entre ses productions présentaient les chances les plus favorables. *La Dévotion à la Croix*, qui avait d'abord été destinée à paraître, souleva le plus de doutes, et ce fut précisément ce drame qui obtint le succès le plus éclatant, du moins auprès de la plus grande partie du public, et c'est celle-là qu'il faut toujours avoir en vue quand il est question de succès au théâtre.

Il serait très-difficile de trouver un parterre capable de comprendre les drames de Calderon dans toute leur beauté, dans toute leur puissance, d'en saisir à la fois l'ensemble et les détails; mais on peut admettre qu'il y a tel public plus éclairé que tel autre, plus disposé à se laisser entraîner par le langage énergique du poète, par le

vol de ses images audacieuses et fantastiques. Ces connaissances et surtout cette disposition, on croyait pouvoir les supposer au public de Bamberg, parce que son goût n'avait pas été faussé, parce qu'il n'était pas encore blâsé sur les jouissances du théâtre, et qu'il est catholique et dévot. Le catholicisme est la religion dominante à Bamberg; et, dès l'exposition, après la peinture pathétique qu'Eusèbe fait des miracles de la croix, la galerie aussi bien que les loges et le parterre comprennent l'idée toute catholique sur laquelle repose *la Dévotion à la Croix*, et voient avec un intérêt toujours croissant le fil de l'action se dérouler successivement. Eusèbe et Julie naquirent au pied de la croix : dans les angoisses de l'enfantement, la mère implora le secours de la croix, et comme un signe visible de la grace di-

vine, l'image sanglante de la croix fut imprimée sur leur poitrine. Dès-lors la vie avec ses dangers ne fut plus pour eux que le chemin ténébreux conduisant vers le soleil qui luisait au loin à leurs regards. En vain l'esprit de l'abîme les assaillit et les précipite dans les périls et dans l'infortune, Eusèbe et Julie restent fidèles à la croix. La félicité éternelle qui les attend après leurs souffrances et leur mort, est la victoire, le triomphe de cette croix. Cette idée fondamentale de la pièce bien comprise, son unité, sa connexion intérieure, son puissant intérêt historique se révèlent vivement aux spectateurs, et sous ce rapport comme sous tant d'autres, la dévotion de la croix est infiniment supérieure à tant de pièces modernes qui, à force de viser à l'effet, n'en produisent point du tout. Pour mieux assurer le succès du drame

de Calderon, il fallait l'environner d'ornemens extérieurs qui fussent en harmonie avec l'idée fondamentale et la fissent ressortir davantage. Les connaisseurs savent quels faibles moyens sont à la disposition des petits théâtres où il faut ménager la place autant que l'argent : néanmoins une certaine convenance, par laquelle on évite tout ce qui pourrait détruire l'illusion, certaines dispositions ingénieuses, agissent souvent plus vivement sur l'ame et sur la vue du spectateur que les machines les plus compliquées, les décors les plus magnifiques qui seraient déplacés, ou en contradiction avec la tendance générale de la pièce. C'est ainsi que la mort d'Eusèbe, sa confession ainsi que sa béatification et celle de Julie, furent exposés aux spectateurs par la disposition suivante :

Dans une contrée sauvage et entre-

coupée de rochers, que le décorateur avait peinte d'après un paysage représentant une vue de la Sierra-Moréna, Eusèbe, poursuivi par les paysans, paraît au haut d'un rocher, placé au milieu du théâtre, et touchant presque aux frises, d'où il se précipite. Les paysans trouvent son corps brisé, et l'enterrent sous d'épais branchages à travers lesquels retentit ce cri sourd et plaintif : — Alberto! Ce personnage ayant écarté les branches, Eusèbe, par le moyen d'un mécanisme invisible, se dressait lentement, et retombait de même dans sa tombe après avoir reçu l'absolution. L'effet de cette idée si simple était calculé sur le silence de mort qui régnait pendant cette scène muette. Lorsqu'à la fin, Julie embrassait la croix placée au fond de la scène, ses vêtemens d'homme tombaient, et on la voyait agenouillée en habit de re-

ligieuse devant la croix qui s'élevait avec elle dans les airs. Les nuages se partageaient, Eusèbe paraissait dans une auréole radieuse, les bras étendus vers Julie. Cette disposition qui n'était pas indiquée dans la pièce, produisit d'autant plus d'effet, que de cette manière la conclusion du drame, qui est la béatification de Julie et d'Eusèbe, était rendue sensible aux yeux des spectateurs, et qu'il est tout-à-fait conforme à l'esprit du catholicisme de s'adresser aux sens en symbolisant les idées religieuses.

Chose remarquable! la réputation de ce saint drame se répandit de plus en plus après chaque représentation, au point que bientôt on vit paraître au théâtre un public qui n'était pas habitué à s'y montrer. De vieux bourgeois avec leurs femmes, qui eussent cru commettre un péché en assistant

aux pièces ordinaires, se décidèrent à voir *la Dévotion à la Croix*, et ils n'oublièrent pas d'apporter leur chapelet avec eux. Plusieurs banquettes du parterre étaient souvent garnies d'ecclésiastiques. En général, à chaque représentation régnait parmi les spectateurs une émotion, une exaltation pieuse très-visible, qu'il faut plutôt attribuer au drame lui-même, qu'au jeu des acteurs; car à l'exception du rôle d'Eusèbe, qui était fort bien rendu, les autres personnages, surtout *le Gil*, laissaient beaucoup à désirer. Bref, la *Dévotion à la Croix* excite une véritable dévotion, et certes, de nos jours, un pareil effet est assez rare au théâtre. Parmi les pièces aujourd'hui en vogue, il n'en est pas qui puisse servir de point de comparaison pour juger le drame de Calderon; les personnages n'en sont point individualisés d'après leur état

ni d'après leur caractère, ce qui leur donne une espèce de généralité; de là vient que l'attention du spectateur est moins distraite et que les détails ne lui font pas perdre de vue la tendance prin. cipale. C'est peut-être la raison contraire qui fit que *le Prince constant* fut moins généralement compris par la majorité du public. Dans cette pièce figurent des princes, des rois, etc.; le spectateur — c'est toujours de la masse du public que nous parlons, — le spectateur qui croit assister à une pièce de chevalerie, est préoccupé dans son jugement. Quelques personnes trouvèrent qu'il ne convenait pas qu'un prince, qu'un héros tel que don Fernando s'avilît devant le roi, et prouvèrent par là qu'ils n'avaient pas saisi l'idée de la pièce, dont le sujet est le martyre de don Fernando, qui, resté inébranlable dans la foi, supporte avec

résignation toutes les injures. Cependant, le *Prince Constant* eut beaucoup de succès, et fut joué plusieurs fois devant un nombreux public. Des décors et des machines que l'auteur n'avait point indiqués, mais qui étaient conformes à l'esprit du drame, servirent à le rendre plus intelligible; la béatification de Don Fernando fut également symbolisée. Dès que le cercueil de Fernando est descendu des remparts de Tanger, et se trouve entre les mains des chrétiens, l'ombre du prince en sort; le ciel devient pourpre, et l'on voit apparaître le Christ assis sur un trône de nuages : Fernando est à ses genoux. Cette apparition était toute aërienne, toute transparente; au loin, on voyait les murs et les tours de Tanger comme à travers un brouillard; on croyait apercevoir les reflets d'un

spectacle céleste qui terrifiait les Maures et que les Chrétiens contemplaient à genoux : de même que lorsque Julie s'élevait dans les airs avec la croix, on entendait une musique solennelle retentir dans le lointain.

Le Pont de Mantible excite moins d'intérêt, probablement parce que l'esprit de chevalerie qui respire dans ce drame, est devenu tout à fait étranger à la masse du public. Les chevaliers qui paraissent habituellement sur nos théâtres, et se démènent d'une manière fort inconvenante, ne ressemblent à rien moins qu'à ces chevaliers romantiques, aussi hardis, aussi entreprenans en amour qu'à la guerre ; l'expédition chevaleresque de l'empereur Charlemagne contre ce fanfaron de fier-à-bras, le fleuve vert, le pont magique, tout cela dut paraître bien es-

pagnol, c'est-à-dire bien bizarre aux spectateurs. Ce drame magnifique exige un vaste appareil de décors et de machines; sur une grande scène, il ne saurait manquer de produire beaucoup d'effet. Quoique le théâtre de Bamberg n'ait que de faibles ressources, le pont qui surgit et s'abîme dans les eaux, l'apparition de Fier-à-Bras dans le castel qui s'élève du sein des eaux sur la tête énorme d'un nain de bronze, et termine ce pont, tout cela fut d'un effet imposant, et mériterait d'être imité en grand.

La route se trouva dès lors frayée; et les directeurs de nos grands théâtres les plus obstinés à rester dans l'ornière de la routine, ne pouvant se refuser à répéter l'essai que l'on avait fait avec tant de succès à Bamberg, les plus petits théâtres représentèrent la *Dé-*

votion à la Croix. L'essentiel serait d'habituer les acteurs à réciter leurs rôles non pas sur le ton de la conversation ordinaire, mais avec âme et intelligence, et en observant exactement les règles de la prosodie : il faudrait qu'il y eût de l'unité dans l'ensemble de la représentation et que les ornemens extérieurs fussent disposés avec goût et convenance. *Le Prince Constant* offrirait plus de difficultés aux acteurs, et *le Pont de Mantible* exigerait un public instruit, dont le goût fût formé par la lecture des poètes romantiques et qui comprît l'esprit de la chevalerie. Voilà pourquoi le drame conviendrait beaucoup au théâtre d'une grande ville; au lieu de tant de monstruosités, inventées seulement pour satisfaire la curiosité du peuple, on pourrait donner *le Pont de Mantible* comme *pièce à grand spec-*

tacle, ce chef-d'œuvre plairait également aux connaisseurs et à la foule, en contribuant à épurer le goût.

FIN DU KREISLERIANA.

PENSÉES.

— 1809. —

Singulière idée au bal du six. — Il me semble voir mon *moi* à travers un prisme. — Toutes les figures qui s'agitent autour de moi sont autant *de moi* : leurs sottises me donnent de l'humeur.

Singulières espèces de Folies.

I.

— 1809. —

Un fou était assis jour et nuit près de la maison de mon beau-père, et frappait deux pierres l'une contre l'autre. Rien ne pouvait lui faire interrompre cette opération. — Le bruit

sourd que le choc de ces pierres produisait, précédant la nuit, avait quelque chose d'effrayant et d'horrible.

II.

Un fou, à Posen s'imaginait qu'il était le soleil. Il allait se placer sur la balustrade de la fontaine du marché et dardait ses rayons. Souvent il s'amusait à éblouir les gens, et lorsque les personnes qui connaissaient sa folie faisaient semblant d'avoir été réellement frappées de ses rayons, il souriait d'un air de satisfaction et se tournait d'un autre côté. Souvent il se figurait la nuit qu'il était la lune, et il *luisait* également.

Il serait fort plaisant d'inventer des anecdotes et de leur donner l'air d'une parfaite authenticité par des citations qui rapprocheraient les événemens les plus hétérogènes ou des personnes séparées par l'intervalle de

plusieurs siècles. Quelque facile qu'il soit de reconnaître la fausseté des citations, elles feraient illusion à beaucoup de personnes, du moins dans les premiers momens. Si on donnait à ces anecdotes controuvées une pointe épigramatique, elles n'en vaudraient que mieux. Une anecdote de cette espèce, mais sans pointe, serait certainement la suivante :

Lorsqu'après la conclusion de la paix de Hubertsbourg, Frédéric-le-Grand fut revenu à Potsdam, il remarqua, des fenêtres du château, un garçon déguenillé qui écrivait sur un morceau d'ardoise et déclamait ensuite à haute voix et avec des gestes très-animés ce qu'il avait écrit. Frédéric envoya son page dans la rue. Celui-ci lui rapporta l'ardoise; l'enfant courut après lui, en pleurant et en

criant, jusqu'à l'appartement du roi. Frédéric lut à son grand étonnement des vers corrects et poétiques, et il se trouva que notre jeune homme était marmiton chez l'ambassadeur d'Espagne. Le roi l'envoya au gymnase de Joachimsthal, où il fut élevé aux frais du monarque; ensuite il fit ses études à l'université de Halle, et à peine âgé de vingt ans il fut élevé à la dignité de bourgeumestre à Stargard, en Poméranie. Dans ce poste, il se concilia l'affection de ses concitoyens et la confiance de ses chefs. Les devoirs de son emploi ne l'empêchèrent pas de se livrer à la culture de la poésie; il composa plusieurs pièces de théâtre qui furent jouées par la troupe de Doebelin et obtinrent un grand succès. Un de ses parens, qui venait de mourir à Madrid, lui avait légué toute sa fortune. Le bourguemestre de Stargard

demanda au grand-chancelier un congé de trois mois et se rendit en Espagne. Une carrière nouvelle s'ouvrit alors pour lui. Ayant composé un drame en langue espagnole, il le fit représenter : ses compatriotes l'accueillirent avec enthousiasme et ne voulurent plus laisser partir le poète. — Pendant de longues années, il a enrichi le théâtre de chefs-d'œuvre, et ce bourguemestre de Stargard n'était autre que le célèbre Calderon, que les Espagnols divinisent, et qui, comme on voit, est redevable de son éducation au grand roi de Prusse.

Voyez *Annales de Brandebourg*, par Mayboom, vol. 2, page 63.



Pourquoi, soit que je veille ou que je dorme, pensé-je si souvent à la folie? — Il me semble que des évacuations intellectuelles pourraient produire le même effet que les évacuations sanguines.

FIN DU TOME XIX.

TABLE

DES

PIÈCES CONTENUES DANS CE VOLUME.

Pages.

FIN DE LA TABLE.